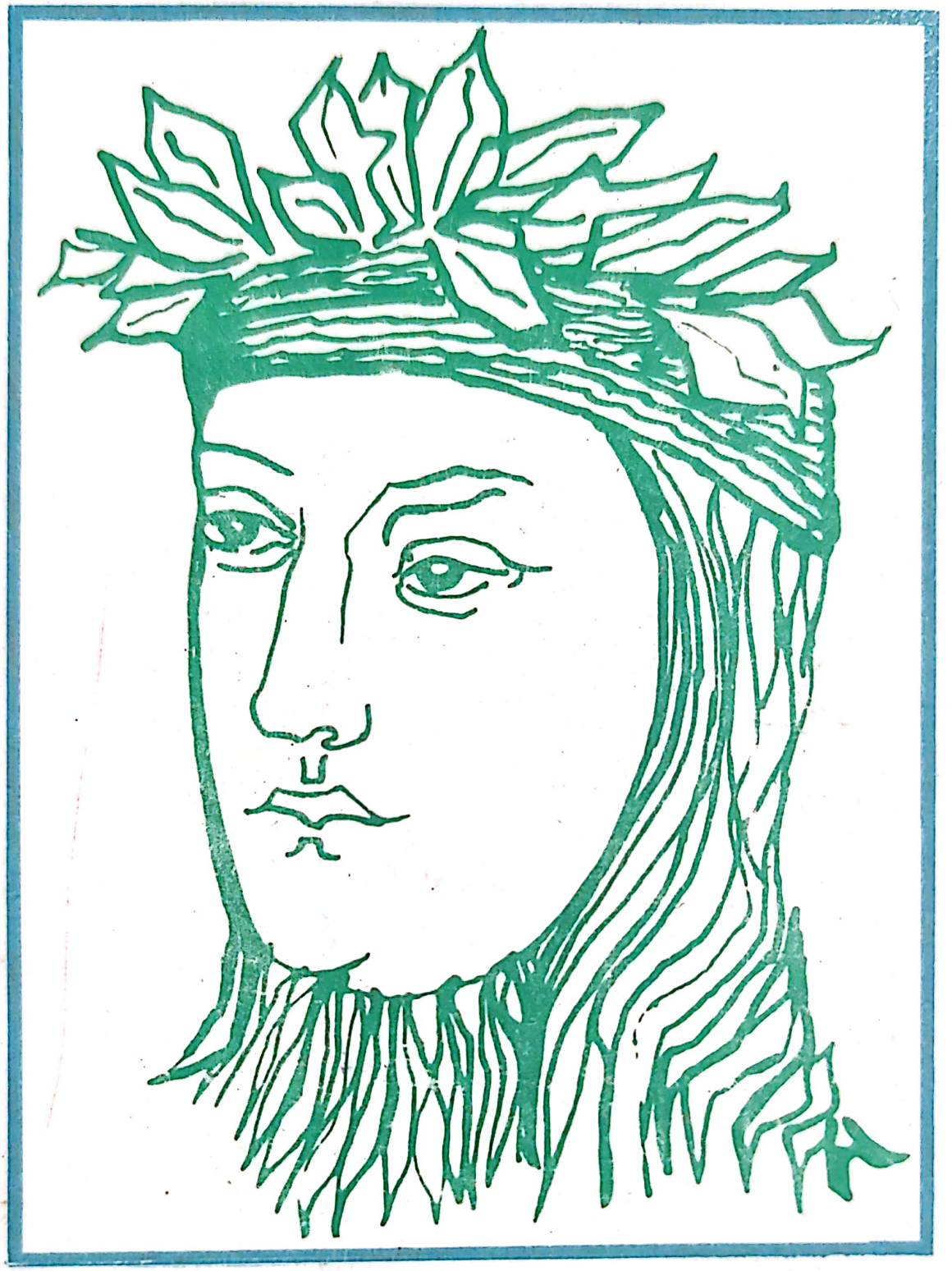
TUDOR GEORGE



CARTEA SONETULUI

TUDOR GEORGE

CARTEA SONETULUI

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Efemeritatea persoanei și graba cu care trăim obligă scriitorul la creații fragmentare și pripit laborate. Pentru poetul modern, tehnica sonetului se dovedește intens ajutătoare nu numai pentru improvizația ludică, dar și pentru opere majore, aplicînd o arhitectură adițională și un constructivism modular, conform tehnicității de ultimă oră. Exercițiul stilistic ocazional se poate, astfel, cumula în opere trainice, alcătuite din asamblări „prefabricate" și ample mozaicări plastice, cu vaste panouri, înlocuind tehnica veche a cărămidăritului.

Incluzînd preocupărilor mele aceste noi tehnici, m-am simțit dator să fac o vastă incursiune în „istoria" Sonetului și să-mi ordonez argumentele. Între timp, am purces la publicarea unor numeroase transpuneri din lirica Renașterii și sonetului universal, alcătuind astfel opul de față.

Vom vedea că obișnuința „sonetării" n-a fost un fenomen localizabil într-o anume regiune sau epocă și că nu numai influența diluviantă a petrarchismului a răbufnit în spiritualitatea europeană din ultimii secoli. S-ar putea spune că intelectualul modern „poetizează" curent și nu numai în timpul vacanței, ba chiar că în emisferele cerebrale atribuite contemporanului nostru își instaurează un loc

Scanned with OKEN Scanner

anume, centralizîndu-se o bosă specială, în plus — Bosa Sonetului.

Farmecul endecasilabilor și al ritmicității moderne a fost insistent promovat datorită operei dantești, dar gustul și fervoarea lor a fost sesizată încă la începutul erei noastre de către Pliniu cel Tînăr, care-l mărturisește într-o epistolă către împăratul Traian. Frecventarea endecasilabilor și „sonetarea" au devenit cu timpul, un fenomen cultural de mase și un impetuos exercițiu de stil cerut poetului. Puțini știu că, de pildă, Arghezi, Vinea, Vianu și chiar Călinescu au început prin exercitarea sonetului, ba chiar au debutat publicistic prin această formulă. Pentru unii scriitori, sonetul a însemnat mai ales o preocupare de tinerețe, pentru „facerea mîinii", ca pentru însuși titanicul Shakespeare, pentru alții a însemnat formula de sinteză și refugiul senectuții în chiupul de cleștar al meditației, după cum au purces Milton, Rilke, Jorge Luis Borges sau V. Voiculescu.

Pentru alții, prototip păstrîndu-l pe Petrarca, lacrima zilnică a relevat perenitatea Cantonierului și opera unei întregi vieți de „sonetare", aidoma cu aceea a cavalerului Philip Sidney. Alții, precum însuși lucidul Paul Valéry, exponent de frunte al culturii universale din secolul nostru, au „visat" Sonetul cu persuasiune și toată viața : „Visez o poezie scurtă, un sonet scris de un gînditor rafinat ce-ar fi în același timp și un arhitect chibzuit, un algebrist sagace, un calculator infailibil al efectului pe care îl va produce."

Un asemenea „arhitect chibzuit, algebrist sagace și totodată calculator infailibil" s-a dovedit a fi Raymond Queneau, realizatorul Sonetului Potențial, care articulează veriga lirică celei științifice. Toate aceste aventuri și realizări intelectuale eu „le visam" incluse într-o unică și enciclopedică alcătuire : *Cartea Sonetului*. Iată această carte, ce-și putea justifica diverse subtitluri ca „Aura Sonetului" — „Aventura Sonetului" — „Magnetismul socratic sau piatra din Heracleea" — „Sonetul modu-

Scanned with OKEN Scanner

lar și arhitectonica genurilor majore“ — „Sonetul și celebrii lui sacerdoți“, ori încă multe altele, după diverse unghiuri de privire a prismei mirifice — Sonetul. Am ales titlul cel mai simplu, pentru că o carte înseamnă, totuși, izbăvirea unei patimi. Ea rămîne, însă, o Carte Deschisă tuturor implicațiilor ce mai survin, ca un han primitor. De pe această poziție, m-am gîndit să ofer cititorului, improvizînd, în chip de „bun venit !“, acest :

SONET

Sonet dedic întru această Carte
Sonet întru Sonet și cît cuprinzi
Aprofundat în dublele oglinzi,
Reverber din reverber, mai departe

Ca ochi în ochi privind hipnotici inzi
Perpetuați în Sine și-n Nemoarte,
Plutind deasupra lumilor deșarte
Cu lacrimi de luceferi suferinzi

Pătrunși dintr-unu-ntr-altul, ochi în ochi, —
Multiplicări incluse-n Unic-Număr,
Ca-n dansul mării-nforfoiate rochi,
Din care țărmul saltă ca un umăr !

Intimitatea unui dublu duct
Cuprins în sine :
Sor simetric — Fruct !

TUDOR GEORGE

Scanned with OKEN Scanner

PERENA POÈSIS

Scanned with OKEN Scanner

PERENA PÈOSIS

Citeam, mai zilele trecute, într-un caleidoscop sportiv, despre uluitoarea creație a lui Murray Woroner — un inventiv imagist și iluzionist modern, cu ajutorul tehnicității contemporane — care a organizat un pasionant turneu de box între cele mai mari „stele“ profesioniste ale tuturor timpurilor, prin intermediul computerelor, ba chiar a și filmat — conform unor date furnizate printr-un calculator electronic — asemenea meciuri „imposibile“ între vedete aparținînd unor generații diferite, uneori între campioni actuali și veterani ai ringului, determinîndu-l pe cîștigător ! Spiritul competitiv modern, tendința de a ierarhiza și cataloga valențele umane de orice fel, își vor muta, probabil, experimentul și pe tărîmul artelor, în curînd. Și poate că — dacă pînă acum geniul eminescian nu și-a găsit locul cuvenit pe tabela universală a clasificărilor spirituale — acest lucru, în urma unor confruntări judicioase, îl va face, în sfîrșit, creierul electronic !

Enciclopediștii viitorului apropiat și istoricienii culturii universale vor beneficia de mai multe și mai prețioase date, în legătură cu Eminescu, decît au marcat și au transmis, pînă în prezent, criticii literari și exegeții de tip regionalist. Delimitările și denivelările produse de frecvența mai mare și aria mai largă de răspîndire a unor culturi — la aceasta adăugîndu-se fenomenologia specifică a poeziei, legată indisolubil și determinată de instru-

Scanned with OKEN Scanner

mentul său de expresie, *limba* unui popor — nu vor putea întuneca universalitatea gîndirii și patosul eminescian. De fapt, continua definire și decalchiere a virtualului prin real constituie o caracteristică a epocii noastre. Eminescu tinde să devină o realitate istorică în patrimoniul universal.

Computerul și statistica își au, fără îndoială, funcționabilitatea și utilitatea lor, iar pentru omul de știință depistarea și sistematizarea procesului de creație individual, pentru a fi încadrat într-un tabel de referință și comparație, asemănător celui mendeleevian, nu mai apare ca un simplu joc de epocă, la care creatorii înșiși par a privi cu neîncredere și reproș, ca la un copac sterp, decorativ și metalic, implantat în cetățile ultramoderne și avînd numai o funcție evocatoare cu efect glacial. De fapt, specialistul urmărește în mod programatic, tocmai revitalizarea esențelor schematice pe care le-a selectat cu grijă, asemenea unor mirabile principii, prin care speră să infuzioneze clorofilă, să dezvolte aripări cu penet proaspăt înfrunzit, să rodească fructe astrale și să înmiresmeze imaginația cu livezi și edenuri necunoscute.

Liberalitatea statisticianului programatist rivalizează întrucîtva cu a însuși poetului. Recuzita, inventariată din universul particular și mitologia predilectă a marilor creatori, poate da naștere, după voință, și unor spectacole similare, ori unor hibridități inedite, cu metamorfoze neprevăzute și ipochimeni uluitori, reanimînd, în definitiv, pe butoane, jocul fabulos al Naturii și conferindu-i omului o nouă categorie cvasidemiurgică.

Reproiectarea unor funcții matematice poate reconstitui lumi geometrice, controlabile, cu ajutorul computerului, și un mirific spațiu combinativ al imprimeurilor tinde să pluralizeze la infinit dansul formelor și interferența curcubeelor, dacă ne referim la universul plastic.

Forme și ritmuri se întrepătrund, într-o permanentă alunecare, se suprapun și se desprind instantaneu în aparența și mirifica urzeală a mișcării.

Computerele pot recompune muzica stranie a sferelor. Iar „polimetronomul“ electronic, propus de Brediceanu drept un veritabil dirijor sinoptic, poate — multiplicînd gestul uman la arborescența unui Briareu, iar nepu-

Scanned with OKEN Scanner

tincioasa baghetă fiind atinsă de nestăvilita partenogeneză provocată de ucenicul vrăjitor — poate, zic, să înlănțuie *simultan* cîteva orchestre programate în tempo divers, ori să coordoneze într-un singur ansamblu grupuri de dansatori ai unui tulburător spectacol, revoluționînd arta baletului și componistica.

În definitiv, arta *potrivirii cuvintelor* poate fi preluată de aceeași manieră cu care s-a mecanizat ghergheful manual sau războiul de țesut al străbunilor.

Ca un efect economic, demn de semnalat, în urma mecanizării producției artistice, vom indica însă faptul că, deși principiile utilitariste și avalantele capricii ale societății moderne au crescut, unicatul manual a sporit și el în valoare, într-atît cît și în raritate. Artizanatul cuviincios și designul prosperă deopotrivă, antrenînd ca pe un cancer manierist kitsch-ul și impostura obraznică, semidoctismul și escrocheria estetizantă, germenele inculturii și dezinformării. Se propagă o îndoielnică artă amatoricească pe principiul aleatoric: „nu se știe de unde sare iepurele", dar se produc și fenomene pozitive ca încurajarea preocupărilor plastice ale copiilor și naivilor.

Pe de altă parte, semioticienii ajung la impas, mărturisind absența unei categorii speciale de cercetători înzestrați cu o dublă formație, atît în domeniul cercetării structurale, cît și în cel al computerizării, fiind imperioasă constituirea unei verigi intermediare și a unui punct de perspectivă comun.

În acest sens, lingvistica matematică apelează la contribuții diverse în abordarea problemelor sale, alăturînd matematicieni, ingineri, folcloriști și scriitori într-un efort unitar către o nouă viziune a procesului de creație.

Nu poate fi lipsită de interes o asemenea investigare în pliurile cele mai discrete ale structurilor prozodice, în arhitectura intimă, materialul lexic și mijloacele de construcție sortite să ne destăinuie chiar și anumite *secrete de fabricație* ce stau la însăși baza meșteșugului poetic și care pot fi revelații pentru însuși autorul lor, care le-ar fi folosit, în definitiv, nedeliberat.

Observarea repetițiilor în arhitectură, laitmotivele de construcție și reeditarea în mare tiraj a procedeelor tehnice obișnuite, determinate totdeodată și de considerente

Scanned with OKEN Scanner

economice (timp, material, devize) au dus la promovarea pe scară întinsă a prefabricatelor și la tectonica *modulară*, în care posibilitatea combinatorie, deși aparent infinită, este, în fond, limitată de propriul ei program, asemenea unui organism înscris genei sale.

Mă îndoiesc de faptul că o asemenea construcție serială ar putea să reconstituie *aidoma* vreunul din celebrele monumente renascentiste sau vreuna din catedralele gotice ale evului mediu. Oricum, o asemenea cutezanță ar impune reconsiderarea întregului proces tehnic și participarea unui concern de arhitecți spre elaborarea lucrării, parte cu parte.

După realizarea unei asemenea construcții-unicat, tiparele ar deveni apoi inutile, ceea ce înlătură, din pornire, stringentul scrupul al rentabilității !

Într-un asemenea proiect, care impune unicitatea, ar trebui incluse și programate chiar și acele inadvertențe de calcul, erori matematice deliberate sau numai necesare care *construiesc iluzia perfecțiunii*. Pantograful electronic are nevoie de un model vibrant, constituit de viziunea unui creator.

Or, computerele învață foarte exact *regula*, dar nu se pricep să prevadă și să folosească în mod creator *excepția, echilibrul lucrurilor* rezidînd numai în firea omului, cutremurată intim de pulsația inimii și de foșnetul meningelor.

Se știe azi că perfecțiunea, verticalitatea maiestoasă, ritmicitatea exactă a columnelor și echilibrul celest care întruchipează Partenonul sînt, de fapt, rodul unor iluzii optice, coordonate după o viziune și un calcul ce i-ar părea eronate computerului !

Programatorii unui asemenea edificiu prin intermediul informaticii electronice ar trebui să aibă, încă și azi, geniul reunit al lui Ictinos, Calicrates și Fidias.

O asemenea potențială înmagazinare va ridica oricînd — și în pofida optimismului fantazist al futurologilor — problema geniului uman și a monumentalității permanente a gîndirii umane.

Deziluziile cele mai evidente ale computeriștilor absolutizanți apar, comparativ, în spațiul speculativ și combinatoriu al jocului de șah, în șahul programat.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un interviu acordat de matematicianul dr. Max Euwe, fost campion mondial și președinte al Federației internaționale de șah, preocupat, printre altele, de crearea unui program de șah pentru calculatorul electronic și de studiul traducerilor bilingve prin intermediul computerului, distinsul om de știință făcea declarații categorice menite, pentru mult timp, să stăvilească și să zdruncine zelul exagerat al unora în această privință.

Din forul personalității sale, contrazicîndu-l pe campionul mondial Mihail Botvinik, doctorul Max Euwe stăruie în neclintita părere că nici în viitor, cel puțin pînă într-un secol, dacă nu într-un mileniu, un calculator electronic nu va fi capabil să învingă un mare maestru, consemnînd faptul că mașinile joacă slab, mai ales în finaluri de partidă, implicînd adeseori mișcări stupide și deși pot calcula mai repede și mai mult decît omul, în impresionantul ritm de un milion de operații pe secundă, cu analize exhaustive, totuși ele *nu pot judeca, nu pot emite o apreciere calitativă privind poziția.*

Rămîne omului superioritatea intimelor angrenaje ale gîndirii și în ultima esență propagarea acelui *discernămînt* identificat cu harul care diferențiază nu numai creatorul de mașini, dar și creatorul față de creator, precum și capodopera față de prototipurile uzuale.

Dacă doctorul Max Euwe prevede ca fructuoasă în viitorul apropiat colaborarea om-mașină și chiar organizarea unor turnee pentru tandemuri om-calculator electronic, acest lucru nu mi se pare mai semnificativ decît colaborarea traducătorului cu dicționarul, în realizarea unei transpuneri.

Nu socot inutil să adaug faptul că, după cum se știe, în privința traducerilor de opere literare consacrate s-a simțit nevoia intervenției și unor *stilizatori,* care să șlefuiască lucrările, cunoscînd în profunzime *spiritul limbii* ce împrumută mesajul.

Există, așadar, niște coordonate imponderabile care nu pot fi încifrate, cel puțin deocamdată, prin care se marchează sigla personalității creatoare în carnația și pulsul operei de excepție.

Unicitatea compunerii este *determinată* de creator și ea poartă girul unei înfiorări particulare capabilă să de-

Scanned with OKEN Scanner

clanșeze fenomene psihice reverberative, cu caracter generalizator.

Se pot reconstitui și recupera structuri cu ajutorul computerului, dar *inefabilul* creației artistice, nu. Categoria geniului iradiază asupra conștiinței umane în modul cel mai direct și miraculos, cu spontaneitatea nemijlocită a intuiției, producînd senzații amețitoare de sublim, cu simplitatea răsăritului de soare, copleșitor pentru orice ins. În modul cel mai firesc, geniul se constituie dogmă, ca însăși natura. Esențialitatea lui apare unică și indestructibilă atît timp cît va exista ființa umană, deși metamorfozele sale sînt infinite și numai astfel se explică de ce pentru consumatorul de artă o singură capodoperă oferă saționetate deplină. Cum s-ar spune, cînd mă invit la Rubens, uit de Bruegel, cînd poposesc la Bruegel, uit de Rubens. Cînd, nesățiat lector, trec prin pajiștile încercănate ale lui Eminescu, uit de oricare alții. După cum „Oedip"-ul enescian absorbă conceptul de Muzică.

În sensul acesta, marele nostru profesor, umanistul de frunte al secolului acesta Tudor Vianu consfințea în a sa „Estetică", la capitolul „Geniu și talent" : *Se înțelege însă că armonia operelor geniale nu este o potrivire mecanică de lucruri care își convin : un principiu viu le susține, un suflet le poartă."*

Era, desigur, răspunsul pe care și-l acorda, în spiritul doctrinei moderne a geniului, la întrebarea : *„Dar poate că geniul nu este altceva decît facultatea de a crea plăsmuiri vii ? Geniul n-ar fi atunci decît însușirea care repetă în om și amintește pe Creatorul lumii."* Elucidarea continuă cu asemenea precizări : *„Există desigur și tablouri, melodii sau versuri care nu sînt mai mult decît combinații plăcute de culori, sunete sau cuvinte. Sub categoria decorativului intră și numeroase opere ale pictorilor, compozitorilor sau poeților ; dar nu acestora le rezervăm atributul de geniale. Rangul suprem al genialității îl recunoaștem numai operelor a căror unitate provine din aceea a sufletului original care se manifestă primele. Un suflet original știe să selecteze și să impună anumite valori și sub influența lui înfățișările haotice ale lumii se aleg și se grupează în unități expresive."*

Scanned with OKEN Scanner

Încrederea în genunitatea spiritualității umane, deși încununată cu o aură idealistă, nu poate fi respinsă nici într-o lume contemporană bizuită îndeosebi pe principiile producerii bunurilor de larg consum. Presupunînd că cei mai mulți creatori și talentele puternice din toate domeniile vor fi avalate în procesul generalizat al producerii de bucurii estetice, în pofida dreptului la semnătură, care va putea fi cumpărat cu orice brevet, se vor realiza și opere impresionante, printr-un aport colectiv, reunit sub firma trustului producător. În definitiv, vrăfuitele opere ale antichității stau mai adesea sub semnul unui absolut anonimat al marilor meșteri ce le-au produs. Curiozitatea noastră va fi însă întotdeauna îndreptată către cunoașterea acelor măști umane pe care le arborează geniul uman, întruchipîndu-se în icoana lui Homer, Phidias, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Dante, Shakespeare, Brâncuși — iar amprentele lor devin arhetipuri modelatoare pentru conștiința umană.

*

Într-un interviu din ultima perioadă a vieții, cînd îi slăbise vederea și era obosit, Tudor Arghezi e întrebat de reporter pentru ce nu folosește fonograful sau magnetofonul pentru dicteuri. Replica autorului „cuvintelor potrivite“ a fost, pe cît de simplă, pe atît de revelatoare, justificînd îndeletnicirea scriitorului nu ca pe un simplu tabiet, ci pentru că „meșteșugul“ său e însuși *scrisul !*

În mod paradoxal, excesul tehnic care tinde să faciliteze unele modalități de comunicare, *încarcă* simplitatea gestului intim și-l *complică* prin gesturi auxiliare față de aparatele respective, care devin uneori chiar prezențe supărătoare, ostile gîndirii cursive, ceea ce îl îndreptățea pe Mircea Eliade să declare că microfonul îi apare neprietenos și-l inhibă. Privitor la formele civilizației umane, Northrop Frye recunoaște, în virtutea unui creator și ctitor metafizic activ, drept imagini tradiționale : cetatea și grădina, acordînd poetului autoritatea demiurgică.

Arhitectul american de origine japoneză Minoru Yomasaki, comparînd Orientul cu Occidentul, subliniază ten-

516.9227
BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH ASACHI“ IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

dința arhitecților americani și europeni de a construi clădiri masive și monumentale dar neamiabile, sortite de către beneficiari de tip feudal să impresioneze, să intimideze și să domine masele populare, insistîndu-se pe linia transformării clădirilor comerciale, școlilor, magazinelor și chiar caselor particulare în imitații de catedrale sau palate, în total dezacord cu solicitudinile omului contemporan. Arhitectul mai deplînge *„îngrămădeala"* de care suferă cei din America, referindu-se la mobilierul de interior, comparativ cu simplitatea aparentă și dozarea impecabilă a efectelor de seninătate, eleganță și proporționalitate dintr-un interior nipon, deși materialele de construcție sînt mult mai ieftine.

În fruntea țelurilor unei arhitecturi umaniste de cel mai nou stil, Minoru Yamasaki așază : *bucuria de a trăi* și *înălțarea spiritului* într-o *ordine* care să constituie *atmosfera de seninătate* pentru activitățile complexe ale vieții moderne, obiectivul principal constituindu-l *demnitatea* și *individualitatea* omului.

Pledînd pentru această filosofie umanistă aplicată la arhitectural, este surprinzător cu ce elemente simple alăturate descrie un colț edenic, alcătuit dintr-o bucată de cer și un peisaj horticol miniatural compus din arbuști și stînci pitice toropite într-un ocean de pietriș, totul privit prin uși glisante de sticlă și ochiuri de paravane pictate în stil tradițional, colțul decorativ *tokonoma* fiind marcat printr-o stampă îngustă, iar singurul mobilier din încăpere fiind o măsuță.

Meșteșugul decoratorilor niponi, puritatea grafismului și însuși scrisul tradițional din care ei au făcut o adevărată artă, premergătoare efervescenței van-goghiene ori tașismului din ultimul timp, justifică îndărătnicia cu care bătrînii meșteri își păstrează îndeletnicirile lor milenare, covîrșitor mărturisite prin opera marelui Hokusai. Impecabilitatea impune aportul direct al artistului și harul exercitat manual.

Imaginea sculpturală a „scribului" din Egiptul antic, dotat cu ustensilele simple ale scrisului, în cugetătoare atenție, rămîne de o veridicitate eternă și dacă reporterii moderni cu stilou și blocnotes amintesc de papirusul străbun, înarmarea lor cu magnetofoane, microfoane, aparate

Scanned with OKEN Scanner

de filmat și fotografice, cu un întreg arsenal tehnic ultramodern, nu cred că poate stimula o asemenea temeinică operă de artă, ca acel personaj statuar, cu bustul descoperit, privirea ageră și brațul ațintit în gestul primordial.

*

„Și numai pentru oamenii care vor să trudească și să-ndure chinurile meseriei, numai pentru aceștia au fost lăsate preceptele, ca să se aleagă, deoparte, atît cele sublime și vrednice de a fi memorate, cît și cele vulgare, lipsite de orice folos.“ — Cu aceste cuvinte își încheie tratatul *„Despre potrivirea cuvintelor“* dascălul Dionis din Halicarnas, adresîndu-se tînărului său învățăcel Metilius Rufus, cu aproximativ două milenii în urmă. *„Și să te deprinzi cu aceste învățături prin exerciții cotidiene“*, mai propovăduia el în cadrul eruditului cenaclu deschis la Roma, în zorii erei noastre. Rareori o asemenea lucrare a vreunul profesor de retorică își păstrează prospețimea și substanțialitatea pînă în vremea noastră, putînd fi oricînd carte de căpătîi oricărui auster maestru de lirică. Și chiar dacă unii i-au socotit punctele de vedere în anumite privințe ca fiind uscate, canonice și chiar neobiective, mai ales pentru nețărmurita lui admirație față de Demostene, pe care-l considera supremul orator (tot așa cum zelul neprecupețit, de mai tîrziu, al marelui poet-eseist-critic T. S. Eliot va identifica, într-un spirit total exclusivist, conceptul unicității geniului clasic raportat la opera lui Vergiliu și numai a lui !) — urmașii lui Dionis din Halicarnas i-au păstrat și i-au oblăduit preceptele, după exemplul lui Quintilian, care le asamblează în lucrarea sa *„Despre arta oratoriei“*, iar unul dintre cunoscuții retori ai evului mediu (sec. XI), Doxopater îl intitulează *„Dionisos cel Mare, îndrumătorul și părintele destoinic al scrisului nostru“*, perpetuîndu-se pentru scrierile lui un binemeritat cult.

Dionis din Halicarnas în lucrarea *„Observații asupra oratorilor de altădată“* recomanda tinerilor cu o *fire înzestrată* o *pregătire temeinică*, realizată prin imitarea și studiul stăruitor al modelelor antice, înțelegînd prin aceasta nu înrobirea spirituală a elevului și nici plafona-

rea lui satelitară, ci o permanentă cizelare și stăruință în elaborarea unei opere, însușirea unor deprinderi elevate prin necontenit exercițiu asupra celor mai accesibile calități ale modelelor.

Un asemenea îndemn își va găsi sporul și aplicativitatea deopotrivă în plastică și în toate școlile de pictură ucenicia va începe cu reproduceri, modelări și reinterpretări ale operelor magistrale. Pînă va ajunge la universul său inconfundabil, Brâncuși va lustrui și va modela ani de zile obiecte utilitare la școala de meserii din Craiova, studiind mai apoi la perfecție anatomia, codificată în celebrul său *Ecorché*.

Se poate vorbi, în privința artei, de un „cheag" moștenit, preluat cu osîrdie și permanentizat asemenea unui ferment primordial.

*

În dialogul platonician *Despre „Iliada"* — purtat cu rapsodul Ion din Efes, cel care luase premiul întîi la sărbătorile lui Asclepios din Epidaur — Socrate, arborînd un punct de vedere negativist, contestă meșteșugul acestuia, atribuindu-i, în schimb, harul iscusitei vorbiri unei forțe divine, asemănătoare pietrei de Heracleea, numită de Euripid magnetică, explicînd fenomenul astfel :

„Într-adevăr, această piatră nu numai că atrage inelele de fier, dar le trece și lor puterea de a săvîrși același lucru, adică de-a atrage alte inele și în acest chip se poate vedea cîte un lanț lung de tot de inele, care se prind unele de altele, trăgîndu-și toată puterea de la piatra aceea. Tot astfel, Muza e cea care inspiră cu har divin pe cîte unii, iar după acești inspirați se prind apoi în lanț alții."

Nu fără sarcasm, Socrate îl consideră pe Ion în rîndul acelor *interpreți ai interpreților*, iar pe spectator drept *ultima dintre verigi*, precizînd astfel treptele :

„Inelul din mijloc ești tu, rapsodul sau actorul, primul fiind chiar poetul ; zeul, în schimb, prin mijlocirea tuturor acestora, trage sufletul oamenilor ori încotro vrea el, prinzîndu-i pe toți în puterea sa. De el, ca și de piatra aceea, atîrnă un lanț întreg de coreuți, de maeștri și sub-

Scanned with OKEN Scanner

maeștri de cor, prinși cu toții, de-a dreptul ori nu, de inelele care țin de Muză. Cîte un poet ține de o muză, altul de alta — noi spunem despre un astfel de poet că e «subjugat», ceea ce nu se depărtează prea mult de adevăr, deoarece într-adevăr el și e stăpînit — iar de aceste inele dintîi, de poeți, sînt atîrnați alții și, la rîndul său, fiecare e inspirat de un altul : unii de Orfeu, alții de Musaios. Dar cei mai mulți sînt subjugați și stăpîniți de Homer."

Zvîrcolind plasa argumentației destul de firavă și contradictorie în ea însăși, Socrate tinde a tăgădui meșteșugul artistic, ameținduși interlocutorul cu propriile sale îndoieli, pe care și le transformă, printr-o abilă reductibilitate în veritabilă acuză : *„...ca un adevărat Proteu, iei tot felul de înfățișări, te răsucești încoace și încolo și, pînă la urmă, fără să prind de veste, te-ai și preschimbat în strateg, numai ca să nu-mi arăți cît de priceput ești în știința ta homerică.*"

Argumentația sofisticată și prezumțioasă în ansamblu, se termină în coadă de pește, ori, mai bine zis, în limbă despicată de aspidă, silindu-l pe hăruitul Ion să concluzioneze, oricum, în defavoarea sa : *„Atunci, revină-ți din parte-ne ce e mai frumos, Ion, anume că ești inspirat de zei, iar nu stăpîn pe un meșteșug, în clipa cînd îl slăvești pe Homer.*" Aceasta, ca și cum un har divin n-ar putea fi și cultivat cu grijă, asemenea plantelor și grînelor solare !

Magnetismul socratic, înfierat ca un veritabil lanț al slăbiciunilor, e asemuit delirului bahic al coribanților și bacantelor și la fel cu ei marii poeți lirici se lasă pradă inspirației, *descumpăniți la cuget și cu judecata scoasă din rostul ei : „Altminteri, nici un om cu judecata la locul ei n-ar putea să înalțe cînt, nici să dea oracole.*"

Negativismul platonician asupra Poeziei, atribuindu-i iraționalitatea și entuziasmul necontrolat și refuzîndu-i înțelepciunea și luciditatea creației, precum și însuși meșteșugul propriu scrisului, va atinge absurdul în lucrarea sa „Statul" unde vorbind Despre *dreptate* și acordînd întreaga pondere socială clasei *„străjerilor"*, contrazicînd însăși ideea de *adevăr* și *dreptate*, *afirmă : „Deci, dacă e*

Scanned with OKEN Scanner

îngăduit cuiva, cîrmuitorilor singuri le revine dreptul să-și mintă dușmanii sau supușii spre folosul cetății. Ceilalți însă nu trebuie să cuteze așa ceva.“ Adresîndu-se prietenului Adimante, îl lichidează pe Homer pentru tiradele sale patetice, pentru viziunile escatologice și predestinările oraculare, motivînd cu o candidă argutie : *„nouă însă ne e teamă, pentru străjerii noștri, să nu-i încingă înfiorarea, sau să nu-i vlăguiască mai mult decît se cuvine la noi. — Și pe drept cuvînt ne-am teme, spuse el. — Trebuie, deci, să le înlăturăm ? — Da ! — Atunci înseamnă că în vorbire trebuie să ne exprimăm și în poezie să cîntăm tocmai dimpotrivă ? — Bineînțeles.*“

Homer este acuzat și de lipsă de cuviință față de zei, proiectîndu-i cu caractere și racile omenești și iscîndu-i în situații și isprăvi incompatibile cu treapta lor.

Ceea ce omite Socrate în critica sa adusă lui Homer este considerația sinoptică asupra operei sale, concluzionarea lui pacifică și combaterea războiului, cruzimilor și cecității morale în care decad eroii săi, precum și urmările nefaste pentru ambele tabere combatante, după dezastru (prăbușirea cetăților, exodul eroilor și peregrinările lor nefaste) — Hecuba, Eneas, Ulise — amurgul luptătorilor laolaltă cu al zeilor, prevestirea unei lumi mai drepte, purgată prin marile încercări petrecute. Homer însuși condamna tarele umane și întotdeauna pedeapsa, fie divină, fie omenească, urmează fără de legii. Etica lui Homer este evidentă în rezolvarea *destinului* eroilor săi, mai totdeauna tragic.

Conceptul katharsisului aristotelian nu este în nici un chip sesizat și nici vorbă de a-i atribui înnobiliarea sentimentelor umane, necum oarecari ecouri etice.

Cetatea ideală a lui Platon pare „construită“ din indivizi care nu pot cugeta și cărora mîncarea li se va servi pe tavă gata mestecată, la fel cu premisele etice.

Imixtiunea filosofului în îndeletnicirile poetului este adeseori rizibilă, prin tonul sentențios, de o gravitate bombastică : *Aceasta era deci ce susțineam, anume că trebuie să hotărîm împreună dacă vom îngădui poeților să-și alcătuiască istorisirile pe bază de imitație, sau dacă-i vom lăsa să imite numai unele fapte, altele nu, și care anume de fiecare dată, sau, în sfîrșit, dacă nu le vom îngădui*

Scanned with OKEN Scanner

îngăduit cuiva, cîrmuitorilor singuri le revine dreptul să-și mintă dușmanii sau supușii spre folosul cetății. Ceilalți însă nu trebuie să cuteze așa ceva.“ Adresîndu-se prietenului Adimante, îl lichidează pe Homer pentru tiradele sale patetice, pentru viziunile escatologice și predestinările oraculare, motivînd cu o candidă arguție : *„nouă însă ne e teamă, pentru străjerii noștri, să nu-i încingă înfiorarea, sau să nu-i vlăguiască mai mult decît se cuvine la noi. — Și pe drept cuvînt ne-am teme, spuse el. — Trebuie, deci, să le înlăturăm ? — Da ! — Atunci înseamnă că în vorbire trebuie să ne exprimăm și în poezie să cîntăm tocmai dimpotrivă ? — Bineînțeles.*“

Homer este acuzat și de lipsă de cuviință față de zei, proiectîndu-i cu caractere și racile omenești și iscîndu-i în situații și isprăvi incompatibile cu treapta lor.

Ceea ce omite Socrate în critica sa adusă lui Homer este considerația sinoptică asupra operei sale, concluzionarea lui pacifică și combaterea războiului, cruzimilor și cecității morale în care decad eroii săi, precum și urmările nefaste pentru ambele tabere combatante, după dezastru (prăbușirea cetăților, exodul eroilor și peregrinările lor nefaste) — Hecuba, Eneas, Ulise — amurgul luptătorilor laolaltă cu al zeilor, prevestirea unei lumi mai drepte, purgată prin marile încercări petrecute. Homer însuși condamna tarele umane și întotdeauna pedeapsa, fie divină, fie omenească, urmează fără de legii. Etica lui Homer este evidentă în rezolvarea *destinului* eroilor săi, mai totdeauna tragic.

Conceptul katharsisului aristotelian nu este în nici un chip sesizat și nici vorbă de a-i atribui înnobiliarea sentimentelor umane, necum oarecari ecouri etice.

Cetatea ideală a lui Platon pare „construită“ din indivizi care nu pot cugeta și cărora mîncarea li se va servi pe tavă gata mestecată, la fel cu premisele etice.

Imixtiunea filosofului în îndeletnicirile poetului este adeseori rizibilă, prin tonul sentențios, de o gravitate bombastică : *Aceasta era deci ce susțineam, anume că trebuie să hotărîm împreună dacă vom îngădui poeților să-și alcătuiască istorisirile pe bază de imitație, sau dacă-i vom lăsa să imite numai unele fapte, altele nu, și care anume de fiecare dată, sau, în sfîrșit, dacă nu le vom îngădui*

Scanned with OKEN Scanner

defel să recurgă la imitații. — Bănuiesc, îmi răspunse el, că te gîndești dacă trebuie să acordăm sau nu tragediei și comediei un loc în statul nostru. — Poate la asta, spusei eu, dar poate fi la altele. Deocamdată, nu văd încă nimic limpede nici eu, ci numai că, ori încotro ne-ar îndrepta rațiunea, întocmai vîntului, într-acolo trebuie să mergem." Combătîndu-i pe autorii de teatru, teatralismul dialogului socratic apare cu atît mai searbăd în vehemența lui. Observați, din această formulare, emfaza declarativă, dar și slăbiciunea argumentației, autorul lăsîndu-se dus oriîncotro bate vîntul, neputîndu-și deci stăpîni rațiunea, după cum însuși mărturisește, tot așa cum, acuzîndu-i de mimetism scelerat pe slujitorii artei, îi defăima în dialogul citat cu Ion din Efes : „*Zeul, în schimb, prin mijlocirea tuturor acestora, trage sufletul oamenilor oriîncotro vrea el, prinzîndu-i pe toți în puterea sa...*"

Iată dar, că *rațiunea* apare aici ca un nonsens al ei, ca o forță oarbă și avalantă, asemănătoare harului divin al poeților — contradicție gravă în însuși procesul elaborării acestor discursuri.

Obsedat în permanență de emulația poeților și de spiritul lor imitativ, abordînd cu precădere istorisirea, narrea simplistă, drept gen tutelar, Socrate neagă ficțiunea poetică și fantazarea realității, în vreme ce el însuși, dînd frîu plăsmuielii, imaginează un *stat ideal*, o societate arhetipală, deci inexistentă, dar care, în mod paradoxal, ar trebui să devină, la rîndul ei, modelul către care trebuie să tindă societatea umană, deci *tot prin imitație !* Educația însăși, pe care Socrate pune în mod firesc atîta temei, nu este, oare, un îndelung proces imitativ ?

Nebănuit ca poet („... *n-am să le rostesc în versuri, căci eu n-am dar poetic*") Socrate se demască a fi un moralist, capabil de a-i pizmui pe poeții tragici pînă la desființare, păstrînd însă acreala unui epigramist minor care, asumîndu-și rolul de „*om întreg*" și „*cu simțul măsurii*", se constituie apărătorul „străjerilor" și igienistul cetății, înlăturînd, prin mijloace ferme de salubritate, beția, moliciunea și trîndăvia, de care, în primul rînd îi face răspunzători pe poeți, ca infestînd, prin imitații nedemne, așezămîntul educațional, cînd, de fapt, ei „*trebuie supra-*

Scanned with OKEN Scanner

vegheați și siliți să înfățișeze în operele lor imaginea bunei purtări".

Filosoful, echipat astfel în strai polițist, trece vîrtos la curățirea cetății de instrumentele muzicale nedorite, contribuind la asanarea sonică : „— *Așa fiind, zisei eu, cîntecele și melodiile noastre nu vor mai avea nevoie de instrumente cu multe coarde, nici de toate armoniile... Rămîn atunci lira și cithara, spre folosul cetății, iar pentru păstorii de la cîmp, un soi de fluier.*"

După purificarea armoniilor, vin la rînd ritmurile : „*Asupra acestora, spusei eu, ne vom sfătui și cu Damon, să ne învețe el care sînt măsurile potrivite josniciei, nesăbuinței, smintelii ș.a.m.d. și care ritmuri rămîn pentru pornirile opuse... să ne încredințăm lui Damon, căci nu e treabă ușoară să deosebești lucrurile astea.*"

Arătînd priceperea lui Damon și incompetența proprie în această direcție, Socrate se dovedește, o dată în plus, contradictoriu, recunoscînd implicit *meșteșugul necesar* și *luciditatea* în preocupările artistice, deși instituie împotriva lor o întreagă ideologie.

Dealtfel, continuîndu-și asanările sociale, purismul exhaustiv al lui Socrate se va încîlci în controverse și zmîrcuri antiteziste, pe care și le nălucește singur la orizont : „— *La fel, așadar, pe toți zeii, susțin că nu vom fi oameni luminați — nici noi înșine, nici cei ce socotim că trebuie educați spre a fi străjeri — mai înainte de a cunoaște felurite soiuri de chibzuință, curaj, generozitate, măreție umană, precum și celelalte virtuți surori, ca și toate contrariile lor, și de-a resimți unde anume se întîlnesc atît ele însele cît și imaginile lor, fără a nesocoti vreo specie, în cele mici ca și în cele mari, ci înțelegînd că toate reprezintă obiectul unui aceluiași meșteșug și a unui aceluiași studiu.*"

Așadar, însușirile, caracterele pozitive „*ca și toate contrariile lor*" pot reprezenta și armonia pentru plăcerea trupească și sufletească a străjerilor, ferindu-i prin chibzuință de „*excesul ce tulbură mintea, nu mai puțin decît o face durerea*".

Cenzura instaurată prin *chibzuință*, ca un aparat preventiv și generalizat, nesocotind satul individual și par-

Scanned with OKEN Scanner

ticularitatea plăcerii, nu numai că încununează *„educația pe bază de muzică“* dar fixează și norme comportamentale în complexul iubirii : *„— Atunci, după cum ni se arată, în statul acesta, care tocmai se înalță, tu vei legiui în așa fel încît îndrăgostitul să iubească, să se alăture și să se alipească de cel iubit întocmai ca de un fiu — în cazul că-i dobîndește prietenia de dragul celor frumoase — dar în rest să aibă astfel de legătură cu cel pe care-l îndrăgește încît să-i fie oricui vădit că nu s-a petrecut nimic mai mult între ei ; altminteri va cădea sub învinuirea de-a fi fost un om de rînd și nevrednic.“*

Strădania de a împleti într-un nod de sublimitate sentimentul cel mai profund al iubirii umane — în care să se contopească deopotrivă idealul estetic cu cel etic, frumusețea divină sub auspiciile bunătății, spre a se revela în toate adevărul — va fi rodul tardiv al umanismului renascentist, încununat cu acea „Academia platoniciană“ înființată la Florența de către filosoful Marsilio Ficino. Considerînd filosofia platoniciană drept fundamentală pentru edificarea religiei creștine, sincretismul Renașterii urmărea concilierea contrariilor, fuzionarea inedită a păgînismului cu creștinismul, armonizarea filosofiei cu cabala și doctrinele mistice.

Iubirea avea să devină o floare a Binelui, o aspirație pură către Ideea întruchipată de Frumusețe.

Primatul eticului asupra esteticului în spiritualitatea unei asemenea epoci aprofunda în mod hotărît aspectul moralității în artă, dar contradicțiile apăreau furtunos în sufletul marilor creatori ca Michelangelo Buonarroti și Giordano Bruno, mărturisite cutremurător prin sonetele lor, într-o titanică încrîncenare dintre demonismul înlănțuit și spiritualitatea eliberatoare, asemenea „sclavilor“ drapați în stîncă și încețoșați de steril.

Fărîmițarea Italiei în stătulețe, după interesele unei burghezii senioriale și fragmentarea ei după sferele de influență și stăpînire ale vecinilor săi, spanioli sau francezi, ridica mari probleme în conducerea curților și cetăților, teoria platoniciană a statului rămînînd pe mai departe un deziderat ideal. Ba încă, în loc de a fi izgonită din Cetate, Arta invadează Cetatea și, departe de a se supune eticului și „străjerilor“ socratici, proliferează în

Scanned with OKEN Scanner

forme și în conținut, legiferează noi valori spirituale și preschimbă preceptele și procentele normative în simboluri eliberatoare, respirînd curentul proaspăt și înnoitor al Umanismului.

*

Vorbind despre „*Valoarea normelor în estetică și tipurile lor*“, profesorul Tudor Vianu arăta :

„*Acceptarea normelor ar presupune încă un neajuns și pentru artistul creator. Creația nu implică oare un regim de libertate, incomparabil cu constrîngerea pe care normele o exercită ? Epocile care au crezut cu tărie în norme au produs artiști pedanți, lipsiți de avînt și fantezie, sau au stînjenit pe adevărații creatori, care au trebuit să se smulgă de sub puterea lor. Oricît de puternică va fi fost norma celor trei unități în clasicismul francez, Corneille a știut s-o nesocotească atunci cînd a fost nevoie. Începînd cu Immanuel Kant, geniul artistic a fost mereu conceput ca o putere a naturii, lucrînd cu o spontaneitate pe care conduita în raport cu normele nu poate decît s-o altereze.*

Și din acest punct de vedere se cuvine așadar ca estetica să renunțe la toate acele prescripții normative care sînt sau inutile, sau primejdioase.“

Și mai sublinia :

„*Valorificarea în raport cu normele este de tip eteronomic adică după motive impuse de altcineva. A spune deci că prețuiești un obiect ca operă de artă pentru că satisface anumite norme este ca și cum ai spune că îți place un parfum pentru că el este pe gustul unui semen de-al tău.*“

Existența diferitelor tipuri de artiști, cu diferite orientări și căutări, cu structuri psihice și estetice diferite, pot determina în planul estetic anumite *norme tipologice* nu numai în cadrul unei epoci precizate istoric, dar și înlăuntrul aceluiași creator, ceea ce va favoriza o animozitate fugoasă, o pîlpîire proteică, sugerînd neliniștea și versatilitatea amăgitoare a barocului sau a creatorului de teatru.

Sincretismul acesta intim se poate concretiza în opere care îngemănează flăcări policrome și forme incompati-

Scanned with OKEN Scanner

bile în tipologia vibrantă a barocului, dar alteori, ca în exemplul ilustrativ al lui Gustave Flaubert, citat de Tudor Vianu, există în sufletul creatorului o dualitate distantă, de neconvertit într-un aliaj unitar, ceea ce face ca *„alternanța între tipul romantic și realist, cu normele lor respective“* să poată fi urmărită foarte clar în suita operelor aceluiași creator.

Abordarea facilă a unei tipologii convenabile în creație, înlăturarea necontrolată a alternativelor ivite și seducția instantanee, pentru o anumită direcție, bizuindu-se pe comoditate și drum trasat, denotă, mai adesea, o anumită slăbiciune a creatorului și o oarecare pauperitate spirituală.

Putem recunoaște însă valoarea unor artiști care parcă au fost croiți pentru epoca lor, care exprimă timpul lor, răspunzînd cu ușurință unor imperative imediate, constituindu-se drept *„reprezentativi“*, datorită unor „preferințe“ istorice.

Profesorul Vianu, cu tenacitatea sa investigativă și cu ochiul său pătrunzător ca un laser, nu lăsa nerevelate unele categorii mai îndărătnice și cercetătoare :

„Întîlnim însă și naturi complexe, pentru care lămurirea tipului propriu și a normei imanente firii lor să fie produsul unei munci artistice istovitoare. Poate chiar artiștii cei mai prețioși, mai bogați interior, străbătuți de o multiplicitate de tendințe care se opun sistematizării lor ușoare, sînt și acei care nimeresc mai greu norma lor profundă.“

Amintind și de cazul marilor artiști rămași multă vreme *„necunoscuți“* precum și al acelor indici seriali, sau *„precursori“* de școli și curente, care își așteaptă coincidența vitală cu pulsul istoric și identificarea premiselor și gustului dintr-un anume timp cu geniul lor, esteticianul Tudor Vianu menționa, nu fără o înțelegere patetică :

„Istoria artelor este plină de nedreptăți, de uitări nejustificate, de reparații tîrzii, care își au deopotrivă originea în această dialectică specială a raportului dintre normele istorice și tipologice.“

Într-adevăr, dacă Pindar din Teba, cîntărețul inspirat al Olimpicelor, Piticelor și Nemeenelor antice — vrînd să

Scanned with OKEN Scanner

celebreze însușirea captivantă a poeziei, harul ei psihologic și participativul imbold la ficțiunile artistice — proclama : *„Trăiește mai mult decît fapta vorba pe care — cu voia Grațiilor — gura o sloboade din străfundul inimii“*, în schimb, chiar din perioada preplatonică, Xenofon din Colofon acuza vehement sacrilegiul comis de marii poeți la adresa zeilor (prezentați deseori în ipostaze amorale), ba chiar Heraclit pretindea alungarea cu biciul din adunări a celor ce i-ar apăra, prin argumentul alegorizării, atît pe Homer și Hesiod, cît și pe Arhiloh.

Dealtfel, poeții și vizionarii patrioți vor fi izgoniți nu numai din Cetatea ideală, dar, cu atît mai pătimașă pornire și din celelalte orînduiri și tipuri statale degradate, prevăzute de Platon.

Dante Alighieri va cădea victimă adversității politice, fiind acuzat în fals de „fraudă“, amendat, condamnat la moarte și silit să ia calea exilului pînă la sfîrșitul vieții, timp de aproape douăzeci de ani, în care își desăvîrșește, totuși, grandioasa lui operă „Divina Commedia“. Poetul filosof Giordano Bruno e acuzat de erezie și ars pe rug pentru ideile sale de precursor al gîndirii moderne. Marele gînditor Tommaso Campanella, autorul utopiei politice „La città del sole“ moare în exil, după douăzeci și șapte de ani de penitență și torturi, în care timp scrie sonete amare, copleșite de un profund patriotism italic. După aproximativ două milenii de la fundamentarea *„Statului“* platonian și a *„Legilor“* ocîrmuirii Cetății, în care artistul este îngrădit pînă la interzicere, epoca neoplatoniciană a Renașterii consacră flacăra poetului și martiriul gînditorului înflăcărat, ca venind mai dinaintea cîrmuitorului și legiuitorului, fie el de tip oligarhic sau teocratic, în întîmpinarea marilor deziderate sociale, cumpănind cu patos, dar și cu clarviziune, comandamentele patriei și ale epocii sale, contopind binele și frumosul printr-o persuasivă desăvîrșire morală. În lumina acestor idei se preacinstește flacăra limbii pe care o vorbește poporul — *„adevărata noastră vorbire dintîi“*, care *„nu le-a fost de trebuință îngerilor, nici făpturilor mai prejos de om“*.

Exilatul Dante veghează la realizarea idealurilor lui sociale, în concordanță cu cele ale cetății sale, dar și cu

Scanned with OKEN Scanner

cele majore ale Patriei lui reunite, pornind de la baza lucrurilor, vorbind și folosind în scrieri *limba vie* a poporului său, întocmind prin *„De Vulgari Eloquentia“* un argument fundamental pentru renașterea unei națiuni, considerat ca primul tratat de filologie romanică din lume, inedit op de teoria limbajului, breviar de estetică, de istorie literară și de lingvistică comparată, precum și o artă poetică.

În acest sens, arta imitativă, considerată ca o „umbră a umbrelor“, își determină limbajul propriu, cuvîntul devine un instrument determinant în exprimarea ideii, iar poetul are conștiința că, prin opera sa, transpare Logosul — sorgintea lumii spirituale, întemeindu-și legile proprii.

Însetat de cunoaștere și hăruit cu forța expresiei, poetului nu îi repugnă erudiția nici spiritul critic, dimpotrivă el devine atît teoreticianul lingvist de rafinată observație, cît și meșterul grămătic al angrenajelor sintactice, cunoscătorul regulilor și legilor profunde ale vorbirii și scrisului, precum și maestrul, stăpînitorul deplin al meșteșugurilor și canoanelor prozodice. Conștient de importanța unei limbi unitare în constituirea unei națiuni, Dante stimulează această limbă vie, devenită cea literară, alcătuită prin selectivități dialectale, comună tuturor italienilor, ceea ce preconizează unitatea întregii Italii. În virtutea acestor idei, limba comună trebuie să fie *ilustră, cardinală, aulică* și *curială,* adică încărcată, pe lîngă calitățile sale estetice, cu premisele viguroase ale exprimărilor etice, cu toate implicațiile lor grave în relațiile politice și sociale. Poetul este, implicit, militantul cauzei poporului său.

Prin intervenția iluminatului Dante, prezența poetului, indezirabilă în utopia platoniciană, sau numai periferică, devine centrală în viața cetății, fiind un factor activ și mobilizator în existența și viitorul statului, consacrîndu-se întru eternitate conceptul de *poet cetățean.*

Prin baștina sa, poetul este, din naștere, *angajat* structural al unei realități patriotice și tinde să devină exponentul expresiv al graiului alor săi și al istoriei și protoistoriei neamului său, nu numai prin tematica expuneri-

Scanned with OKEN Scanner

lor sale, ci și prin însuși faptul că el se constituie „grădinarul cuvintelor“ și i s-a dat în păstrare „mirabila sămînță“ a străbunilor săi.

*

Confruntîndu-se cu ideile socratice și platoniciene ale celor care-i priveau pe poeți ca pe niște posedați și drogați, descoperindu-i și socotindu-i chiar periculoși pentru liniștea și armoniile cetății, Aristotel venea să combată poziția lor ostilă, desprinzînd creația artistică din zodia sceleraților și a beților. În „*Poetica*“ sa, preciza originea *naturală* a poeziei, reconsiderînd „*mimesis*“-ul, căruia îi atribuie drept obiect nu o reproducere mecanică a realității exterioare, ci o realitate esențială și posibilă, verosimilă ori necesară, lumea poetică depășind planul strict al experienței. Aristotel considera deci că :

„In general vorbind, două sînt cauzele ce par a fi dat naștere poeziei, amîndouă cauze firești. Una, e darul înnăscut al imitației, sădit în om din vremea copilăriei (lucru care-l și deosebește de restul viețuitoarelor, dintre toate el fiind cel mai priceput să imite și cele dintîi cunoștințe venindu-i pe calea imitației) iar plăcerea pe care o dau imitațiile e și ea resimțită de toți...

Darul imitației fiind, prin urmare, în firea fiecăruia și la fel și darul armoniei și al ritmului (se vede doar bine că măsurile sînt simple împărțiri ale ritmului), cei dintru început înzestrați pentru așa ceva, desăvîrșindu-și puțin cîte puțin improvizațiile, au dat naștere poeziei. Aceasta s-a împărțit după caracterele individuale ale poeților.“

Naturalețea și spontaneitatea creației poetice o definește drept o activitate întru totul *normală* și în concordanță cu facultățile sufletești și raționale manifestate prin ființa umană, ba chiar subliniind că, aparent paradoxal, darul poetic sălășluiește mai îndeosebi în indivizii armonios înzestrați decît în cei exaltați.

Aristotel consfințește *luciditatea* poetului și elogiază *cerebralitatea,* iar versatilitatea caracterologică a creației sale, în raport cu evoluția personajelor și atitudinilor diverse din teatru, devine o dovadă certă a mobilității

Scanned with OKEN Scanner

spirituale și forței sale, nu numai extatică, dar și atletică, în sensul rezistenței la efort și al dinamicii imagistice. Preocuparea de *a-și desăvîrși improvizațiile,* în spiritul aristotelian, îi atribuie poetului recunoașterea meșteșugului și instrumentelor sale, încorporarea muncii sale creatoare și a operelor sale în patrimoniul social și în stima cetății.

Idealului desăvîrșirii pe plan moral și filosofic, îi coincide elanul și strădania neoplatonicienilor de a se desăvîrși în planul estetic, iar manifestările artei și poeziei tind să se încoroneze deopotrivă cu laurii științei.

Școala pitagoreică, ale cărei doctrine vor fi determinante în multe direcții spre științele exacte, își va aduce contribuția importantă și în domeniul artelor, nu numai în muzică, arhitectură, sculptură, ci și pe tărîmul literelor, considerînd *forma* drept o existență specifică a *materiei,* superioară stării ei amorfe și inerte.

Teoria simbolistă a numerelor, cunoscută prin „*Metafizica*“ lui Aristotel, identifica *numărul* cu însăși substanța lucrurilor, subliniind fascinația și prioritatea numerelor *impare.*

Drept aceea, însuși Dante, considera în „*De Vulgari Eloquentia*“ că „*endecasilabul se dovedește versul cel mai măreț*“ și ca avînd cea mai mare faimă, după care așezăm la rînd, eptasilabul, pentasilabul și apoi trisilabul, adăugînd : „*Iar versuri parisilabe, din pricina exprimării lor, nu le folosim decît rar, căci păstrează firea numerelor lor, care, ca materia sub formă, au rang sub numerele nepereche*“.

Vorbind, apoi, despre formele metrice, în fruntea cărora, peste baladă și sonet, instaurează *canțona* — care definește, generic, însăși Poezia — cea mai mare grijă pe care o acordă Dante, după lămurirea unor lucruri asupra stilisticii și versificației, este aceea față de *construcția* propriu-zisă a operei. În acest sens, punctul său de vedere este categoric, rușinîndu-i pe neștiutori „*de a cuteza cu încăpățînare să dea buzna tocmai la canțone*“ și înlăturîndu-i pe intruși, precizează : „*Și deoarece noi urmărim ceea ce este cel mai înalt, în urmărirea noastră nu este nici un loc pentru construcția rău îmbinată pentru că nu are dreptul nici măcar la treapta cea mai de*

Scanned with OKEN Scanner

jos a binelui... Construcția pe urmele căreia umblăm este, se vede bine, cea bine alcătuită."

Construcțiile sînt orînduite de către Dante într-o scară valorică, în jurul căreia așază treapta celor fără de gust, a nepricepuților, apoi „*cea care are gust, dar atîta*", a docților și maeștrilor severi, urmează „*cea care are și gust și podoabă*" a celor cu oarecare lucru de retorică și în sfîrșit „*cea care are și gust și podoabă și, pe deasupra, și înălțime, cea a scriitorilor mari*".

„*Aceasta* — afirmă Dante — *e treapta de construcție pe care o numim cea mai bună și ea este aceea pe care o căutăm, fiind, cum am spus, pe urmele lucrurilor celor mai înalte.*"

Cu prisosință, Dante a rămas credincios acestui ideal, formulat în cei dintîi ani ai exilului său, realizînd incomparabilul său edificiu literar, pe care Giosuè Carducci avea să-l denumească atît de concis și de memorabil : „*Catedrala și mausoleul evului mediu.*"

Îmi vine în minte, acum, prin asociație, versul lui Ion Barbu care definea atît de pregnant pe un alt mare patriot, care s-a stins în exil, îndurerat precum Dante : „*Bălcescu, început de călindare.*"

Considerat drept unul dintre întemeietorii filologiei moderne, Dante marchează piatra de hotar și portalul fastuos al unei limbi noi și al uneia dintre cele mai iluminate literaturi naționale, a cărei torță va fi preluată de întreaga cultură universală. Poate fi socotit acest uriaș gînditor drept un adevărat Ianus al spiritualității umane.

Rod al unui neîntrerupt și istovitor travaliu poetic „*Divina Comedie*" este o *construcție* în cel mai *dantesc* înțeles, demnă de făuritorul ei și de idealul perfecțiunii.

Pusă sub semnul geometriei de aur pitagoreice, arhitectonica sa îmbrățișează simbolistica imparului, de la tehnica ritmului (endecasibul) și a versului (terțina înlănțuitoare) și pînă la organizarea tripticului monumental al poemei sale, corespunzător celor trei tărîmuri escatologice vizitate de Dante, fiecare cuprinzînd cîte treizeci și trei de cînturi.

Mirajul numerelor impare este cu necesitate închingat în simbolul perfecțiunii pe care îl reprezintă numărul

Scanned with OKEN Scanner

zece și patratul său, numărul o sută, cîte cînturi cuprinde întreaga lucrare, adică nouăzeci și nouă, plus un prolog.

Simetria lumilor prezentate în cele trei cantice reiese ca evidentă din însăși alcătuirea lor și construcția lor apare la fel de uimitoare ca acele capodopere meticuloase ale meșteșugarilor asiatici, care sculptează în interiorul unei sfere de fildeș alte sfere concentrice, cu o rotație independentă, dar într-un conținut unitar ce iradiază pe nimburi, din miezul aceleiași prețioase substanțe.

Ordinea și rigoarea teologală din sistemul încremenit al universului ptolomeic îi vor folosi artei lui Alighieri în sensul creator, adoptînd singura orientare posibilă la acea epocă și precizîndu-și planurile de construcție ale imensei lucrări, proiectată ca o realizare programatică pe întinderea unei vieți întregi, dar cu durabilitate eternă. Reabilitarea deplină a Creatorului prin uneltele proprii și prin monumentalitatea operei sale, este mesajul suprem al dantescului efort și dacă Platon s-a învrednicit să alunge poetul și pe ai lui din Cetate, apoi nici Dante — marele Exilat — nu s-a dovedit mai sfiincios în hotărîrea sa justițiară de a-i condamna pe conducătorii cetăților medievale, pe principi și pe împărați, olaltă cu înalții prelați, clerici, călugări și chiar destui papi, aruncîndu-i în pîlnia absorbantă a prăpastiei infernale, într-un cutremurător bestiariu politic, într-un apocaliptic tribunal impus istoriei.

*

Revenind la importantul capitol „*Valoarea normelor în estetică și tipurile lor*“ din „*Estetica*“ lui Tudor Vianu, vom conveni formulării sale exprese :

„*Împrejurarea că în cîmpul esteticii explicarea se poate întruni cu normalizarea provine din faptul fundamental, asupra căruia lucrarea de față va reveni necontenit, că arta este o realitate istorică, supusă mobilității și condiționărilor vieții în societate, dar în același timp, privită ca o simplă întocmire estetică, o unitate autonomă, superioară mișcării și relativismului istoric și determinată de singurele norme imanente.*“

Scanned with OKEN Scanner

Aprofundînd diferențierile dintre studiul esteticii și istoria artelor, este contestat faptul că estetica n-ar avea punctul său de vedere și concepția proprie călăuzitoare, preluînd pur și simplu materiale clasate istoric și recunoscute definitiv. Precizînd lucrurile, se arată că „*în realitate, însă, istoria artelor este și ea construită totdeauna în raport cu un gust al timpului și prin urmare cu anumite vederi normative în funcție*“, astfel că „*Shakespeare era un autor barbar, pentru gustul francez al veacului XVIII*“, iar „*Ronsard ajunsese un poet necunoscut pînă cînd n-a fost din nou valorificat prin fapta lui Sainte-Beuve și preferința romanticilor*“.

Ne permitem să observăm că în ambele cazuri citate de Tudor Vianu trebuie subliniată și resurecția sonetului ca atare.

Considerînd drept noțiuni contradictorii normale *a posteriori* în legătură cu arta și proclamînd că „*orice estetică trebuie să debuteze cu recunoașterea obiectelor pe care le vom numi opere de artă și pe care urmează să le studiem*“ iar „*a defini o valoare, cum este aceea realizată în opera de artă, înseamnă neapărat a o recomanda*“, esteticianul conclude: „*Nu numai, așadar, că istoria artei nu dă esteticii un material de fapte clasate, prin selecțiune istorică, dar mai degrabă faptele pe care ea le reține și sistemul în care le introduce sînt stabilite după anumite norme anticipative.*“

În virtutea bunului simț și a observațiilor principiale, esteticianul recunoaște faptul firesc că „*normele generale ale artei se specializează în practica istorică a artei*“ și că „*numai aceste forme speciale ale lor trezesc uneori protestul artiștilor*“ dar că „*nu este apoi deloc adevărat că artiștii ar resimți ca o constrîngere de nesuferit toate normele artistice, ci numai pe unele de un caracter particular, istoric sau tehnic*“.

Comparabile cu norma morală, artistul e determinat de anumite premise lăuntrice, imperative și „*departe de a-l oprima, acceptarea conștientă a normelor eliberează pe artist, punîndu-l de acord cu legea intimă a creației în el*“.

Sînt combătute firesc legiuielile arbitrare care l-*ar încovoia pe creator*, precum și emisiunile necontrolate,

Scanned with OKEN Scanner

propunîndu-se abordarea normelor estetice, consonante cu crezul profund și intenționalitatea artistică din cugetul creatorului și în acest sens afirmă : *„N-au existat niciodată artiști care să prefere incoerența sau arbitrariul.“*

Nu socot că este, acum și aici, cazul să abordăm discutarea anumitor „curente“ sau „școli“ negaționiste și într-atît de decadente încît răstoarnă polii estetici, năzuind către o anti-muzică, anti-plastică, anti-poetică, anti-artă, mărturii ale unor crize de fapt economice, politice, sociale, în care dezorientarea nu va putea decît să înlocuiască norma cu anti-norma, după modelul copiilor botoși care-și contrazic cu întărîtare părinții.

Fenomenul mai este legat și de teribilismul obișnuit al tineretului, pînă la alegerea unui drum și clipa sedimentării, reflectînd mai adesea împrejurarea în care unii artiști își caută individualitatea proprie, din care decurge însăși *„norma originalității“*.

Ne vom aminti în treacăt și de asemenea pregnante contestări pomenind, de pildă, refuzul tînărului Brâncuși de a lucra, ucenicind în atelierul marelui Rodin, cum și oroarea lui, dintr-o anumită epocă, față de avalanșa unor anatomii plasticizate, pe care el nu le numea sculpturi, ci „biftecuri“.

În articolul său *„Anul literar“* (1934) publicat în revista „Vremea“, criticul Pompiliu Constantinescu consemna drept „evenimentul“ anului cartea lui Eugen Ionescu intitulată *„Nu“* și *„care a dat loc, prin categoricul negației și fermentul ei de îndoieli, unor aprige discuții, unor vehemente atacuri, unor elogii nemăsurate sau unor explicări mai temperate, copios întreținute în jurul acestui «caz»“*, neputîndu-se contesta faptul că autorul cărții izbutise să atingă cel puțin o parte din dezideratele sale intime : *„să aibă succes și să fie incomod confraților de breaslă. Un «caz» însă rămîne un «caz», oricît de interesant ar fi el ; așteptăm însă și un miracol !“*

Spiritualul Pompiliu Constantinescu, cel ce, de asemenea din pasiune protestatară, colabora voluntar la revista satirică *„La zid !“* — editată de Ion Anestin — nu putea să nu privească simpatizînd oarecum „cazul“ : *„Pe d. Eugen Ionescu îl înțelegem ; pînă la un punct îl*

Scanned with OKEN Scanner

și admitem : a vrut să se afirme, aci, între noi și a vrut, cinstit, să ne scandalizeze."

Ecourile numitei cărți aveau să-l incite însă și pe îngăduitorul critic, astfel că în articolul „*Literatura română există*" încercînd „*a indica acele valori creatoare ale scrisului național, care pot să revendice o viziune originală și un grad de universalitae*" nu putea să conteste virulența acestor „fermenți ai îndoielii" recunoscînd că „*negatorii creațiilor spiritului autohton sînt pe cît de izolați, pe atît de violenți... Și-apoi, cine să ne garanteze că în acest fatidic an, nu se vor mai agita alți Ionești, tot atît de intransigenți, să ne spulbere existența ?*"

Acum, după trecerea cîtorva zeci de ani de la manifestul negativist și contestatar al cărții sale „Nu", vedem că „miracolul" așteptat și pretins lui Eugen Ionescu de către Pompiliu Constantinescu s-a și produs.

„Cazul" Eugen Ionescu a devenit într-adevăr un „miracol" ! Pe de altă parte, spre liniștirea regretatului spirit al lui Pompiliu Constantinescu, s-a mai produs un „miracol" : n-a fost nevoie de „*o întîlnire tocmai în anul 2200 pentru a face un inventar al creației spiritului românesc*" spre a se vedea că nu e doar „*o pastișe a modelelor diverse europene*" sau „*o simplă colonie franceză*" — rendez-vous pe care ni-l acorda, nu fără parșivitate, Eugen Ionescu.

„Miracolul" culturii, literaturii, artei și științelor noastre contemporane este în plină efervescență și universală afirmare, pe toate planurile gîndirii, oricîți „Ionești" s-ar mai desprinde din soarele acestui cer, atașîndu-se ca simpli „coloni" la țarcul altor academii.

*

Nu ne vom propune să vorbim în mod special despre particularitatea turbulenților în domeniul artistic, nici despre avangardiști și experimentaliști truculenți și anarhiști ori mesianici și nici de factorii psihici care determină în primul rînd normele tipologice, tipologiile structurale de creații și creatori — adeseori imprecis conturate, sau cu întrepătrunderi contrarii în aceeași țesătură sufletească.

Scanned with OKEN Scanner

Categoria revoltaților și a revoluționarilor este însă mai adesea reprezentată în lumea artelor și apariția lor constituie momente de agitație fecundă și reviriment social, izbucnirea lor căutînd, în fond, a fi *conformă* cu aspirațiile spirituale ale timpului, ba chiar acordîndu-și normele novatoare cu momentul istoric.

Prefața dramei „Cromwell", citată de Tudor Vianu, devine un convingător argument, arătînd că șeful școlii romantice franceze cerea o poezie nouă, în concordanță cu o religie nouă și o societate nouă și că, de fapt *„cu toată atitudinea sa revoluționară, ceea ce atacă Hugo, nu sînt, deci, normele generale și permanente ale artei, ci numai specificările lor istorice în spiritul culturii vechi"*.

În definitiv, la altă oră istorică, versul agitatoric al lui Maiakovski, fracturat uneori cu duritate, alteori dispus în treptuiri dinamice, corespundea unei epoci cu tonus dîrz și glas răspicat, revoluționar, la care conveneau, vrînd-nevrînd, și normele formale.

Ceea ce rămîne important pentru creația în sine este întotdeauna forța și rigoarea liber consimțite sau autoimpuse ale creatorului.

Despre acele norme permanente se cuvine să vorbim îndeosebi și despre unele condiții stabile, consacrate prin îndelungă strădanie și sudoare istorică.

Arta autentică se manifestă întotdeauna ca o forță bine strunită cu frîie strașnice în mîna puternică și fermă a creatorului, mitul lui Belerofon, călărețul temerar al Pegasului, fiindu-i prielnic, dar avînd a se teme de toanele nărăvașe ale întraripatului trăpaș.

Mitul lui Phaeton, asemănător prin cutezanță și destin nefast cu celălaltul, vine spre luarea aminte a înflăcăratului poet ce-și dorește, măcar pentru o zi, să conducă în arena celestă carul de foc și telegarii sloboziți de Apolo.

Mîna fermă a creatorului este însă întărită prin legile artei, în virtutea cărora acționează și pe care le-a deprins cu de la sine pornire, știind să păstreze în suverană cumpănă forțele descătușate ale imaginației, permițîndu-le evoluția într-atît cît e necesar, stăvilindu-le cu pricepere și oprindu-le la vreme, cînd țelul a fost atins.

Scanned with OKEN Scanner

Ideea acreditată mai tîrziu în formula „somnul rațiunii naște monștri“ nu se referă, desigur, la o explicație a viselor în sens freudist, ci își are originea în acele arte poetice ale antichității, concentrate-n *Epistola către Pisoni* — Arta poetică a lui Horațiu, unde rațiunea e omniprezentă, deși nu contestă faptul, ba chiar îl reîntărește, că : „*La poeți și la pictori / Dreaptă putere e dată orice să-ndrăznească de-a pururi*“. Monstruozitatea creației însă este respinsă dintru-nceput : „*Dac-ar voi la grumazul de cal să-nădească un pictor / Cap omenesc și să-mbrace de asemenea cu pene petrițe / Membre-adunate de ici și de colo, așa ca femeia / Mîndră la chip, să sfîrșească nespus de hidos într-un pește / Rîsul, venind s-o priviți, ați putea să vi-l țineți, prieteni ? / Credeți, Pisoni, că s-aseamănă-acestei figuri pe de-a-ntregul / Cartea în care-ntocmiri fără șir vor veni la lumină, / Tocmai ca-n visul bolnavului, unde nici cap, nici picioare / Nu se unesc într-un tot unitar.*“

De bună seamă că de la aceste premise ale bunului-simț și bunului-gust horațian se vor desprinde și preceptele călinesciene, atente la caricaturalul și canoanele „himerelor“ : „*Creația, spre a vorbi ca Schelling, începe dementțial. Viața noastră intelectuală, în general, rezultă din frenațiunea unor procese dezordonate. O astfel de frenație se constată și în natură.*“

Vom reveni direct la Horațiu, tocmai pentru a sublinia unele versuri cu caracter normativ, necesare aici : „*Voi care scrieți, luați un subiect potrivit cu puterea / Voastră și lung cumpăniți ce-ar putea și ce nu să suporte / Umerii. Cine și-alege o temă pe propria-i forță, / Darul vorbirii cu el e, de-asemeni și ordinea clară. / Ordinea, de nu mă-nșel, are-această-nsușire și farmec, / Că autorul poemei promise nu spune chiar totul, / Multe le-amînă, le ține-așteptînd o prielnică vreme ; / Una îi place acum, celelalte le lasă deoparte. / Prin înșirarea prudentă și-aleasă-a cuvintelor capeți / Mare distincție-n scris... / ... și licența-i admisă cînd e cu măsură, / Vorbele noi născocite-or să aibă cîndva o valoare / Dacă venind din izvoare grecești sînt ușor mlădiate...*“

Se detașează aici cîteva idei directoare în creație, demne de reținut pentru breslașul literelor și anume :

Scanned with OKEN Scanner

1. alegerea unui subiect potrivit pe măsura forțelor și aptitudinilor proprii celui care întreprinde opera ; 2. însușirea *prudentă* și selectivă a cuvintelor, acel studiu permanent al „*cuvintelor potrivite*“, meșteșug divin și exercițiu trudnic uman, deopotrivă, urmărit înainte și după Dionis din Halicarnas, pînă la Tudor Arghezi și după el ; 3. folosirea licențelor tot prudentă, cu simțul măsurii ; 4. liberalitatea inventivității lexice și de expresie este încuviințată „*dacă printr-o-mbinare măiastră / Faci dintr-un termen uzat unul nou. Dacă este nevoie / Să arătăm cu noi semne idei pînă atuncea ascunse, / Vom întocmi chiar cuvinte de care Cethegii-n tunică / N-au auzit...*“ La acest punct poate fi inclus și aportul folositor al importării neologismelor „*ușor mlădiate*“ și, deci, adaptate spiritului noii limbi ; 5. am lăsat mai la urmă acel vers : „Multe le-amînă, le ține-așteptînd *o prielnică vreme*“ tocmai pentru a-i respecta prompt conținutul, considerînd că această acerbă temperanță, greu de păstrat, frenația mărturisirii avalante și a preaplinului în expunere, constituie una dintre cele mai discutate probleme ale creației literare, îndeosebi. În pictură, desigur că *timpul potrivit* se va exprima adecvat prin *locul potrivit*.

Însăși temeritatea lui Dante mărturisește acele tentații ale zborului dezechilibrat și ale unei inerții dinamice exagerate, care trebuie oprite și controlate de către poet, asigurîndu-se, asemenea bolizilor moderni, prin acel principiu pe care el îl denumește „*lo fren dell'arte*“, într-una din terținele cîntului XXXIII din „Purgatoriu“ :

„dar pentru că deplin de-acum în carte-i
ce-a fost sortit în cîntu-acest secund,
mai mult de-atît mă-nfrînă frîna artei“

Dacă ar fi să ne permitem, pornind de la creație, lejeritatea unor asociații atemporale cu legile mecanicei, rezistenței materialelor și proporționalității judicioase în construcții, în toate preocupările moderne asupra echilibrului și armoniei, conceptul dantesc „lo fren dell'arte“ apare ca imperativ.

Aceasta cu atît mai pregnant va apare în „*arta del dire parole per rima*“, în care Dante s-a consacrat ca

Scanned with OKEN Scanner

un veritabil Senior. După cum se vede, însăși definiția acestei arte este endecasilabică, adică într-acea formă metrică ce „*se dovedește versul cel mai măreț*“ și care va da, după cum o vor arăta veacurile, acea pondere și strălucire austeră celei mai biruitoare forme fixe poeticești în modernitate, adevărată piatră filosofală — Sonetul.

Desigur că ideea de pondere provenea din preceptul temperanței și cel al înfrînării teologale, din strădaniile scolasticii medievale de a concilia dogma creștină cu raționalismul aristotelian, curentul culminînd cu personalitatea lui Toma d'Aquino și a strălucitului său adept, bolognezul Guido Guinizelli, cel ce definește manifestul literar al „dulcelui stil nou“ — părintele literaturii italiene „cel mai mare“, după cum îl consideră și-l evocă însuși Dante, ori de cîte ori are ocazia.

Într-unul din sonetele lui Guido Guinizelli, lucrul apare evident și clar, condamnînd înverșunarea omului de a se rostui materialmente, fără aspirațiile lumii spirituale : „*Doar vede cum își schimbă totul starea / Și-n juru-i moarte — dar în van, fiindu-i / Străină întru totul înfrînarea / De-aceea cred că numai el, păcatul, / Îl pierde și-l orbește, dăruindu-i / Viața oii care paște hatul.*“ (trad. C. D. Zeletin)

Despre înfrînare și desfrînare, despre frîu și desfrîu, despre necesitatea purificării și imperativul desăvîrșirii vor dezbate și vor trata toate încercănatele spirite ale tenebrosului lor mediu, dornice de eliberare din grota platonică, avide în mod sublim de religia iubirii și cunoașterea adevărului prin frumusețe.

În această universală tendință, se impune în toate direcțiile *normativul,* ca funcție rațională, cum și simțul *măsurii,* olaltă cu al *ordinei,* drept cele dintîi premise ale *armoniei* dobîndite prin artă.

În acest sens, *rigoarea* și *forma* învîrtoșază și accelerează, ca într-un modern sincrofazotron, dinamica și vivacitatea ideilor, eliberînd energii și raze pure, precum un laser.

„Ucenicul vrăjitor“ diluviant al evului de mijloc este salvat din cataclismul proliferării anarhice și necunoașterii *cheii* și instrumentelor magice, prin intervenția de ultima clipă a Marelui Maestru, a cărui *știință* le cheamă

Scanned with OKEN Scanner

numai *la vreme*, la timpul potrivit, stăvilindu-le, de asemenea, după buna-cuviință, în spiritul înțelegerii poemului goetheean. E vorba de *noima* și nenoima acțiunilor propuse.

Apariția Sonetului poate fi comparată cu aflarea unei asemenea „chei magice", care avea să concentreze prin formula ei intensitatea cuvîntului și plasma ideilor, într-o forță comparabilă în timp cu taina atomului.

Exigența creatorilor asupra măsurii lucrurilor expuse, cum și a economiei mijloacelor de expresie este, de fapt, o preocupare dintotdeauna a teoreticienilor și criticilor literari, cei care susțin principiile de bază ale unei arte clasice.

Privitor la aceste deziderate esențiale, subliniate încă din profunda antichitate, vom pomeni cunoscuta anecdotă a lui Plutarh, referitoare la evoluția literară a lui Pindar, pe cînd era încă tînăr.

Conform unor povestiri tradiționale, Pindar a primit educație estetică și a fost călăuzit în meșteșugul poetic de către Corina din Tanagra, o celebră poetă de la începuturile poeziei lirice beoțiene.

Odată, Corina i-a reproșat tînărului Pindar faptul că *„folosește un mod de exprimare prea încordat, grămădind în compunerile sale — pentru a le face plăcute — cuvinte rare, catahreze, metafore, melodii și ritmuri, fără a da cuvenita atenție miturilor — atît de necesare poeziei"*.

Desigur, poeta care adora eposul eroic și avea înclinații către poemul didactic, profesînd claritatea și simplitatea în exprimare, preferînd versurile scurte și strofa ordinată din cîte cinci sau șase versuri, propovăduia acest stil sobru și direct, provenit prin asimilare folclorică, în locul unui stil încărcat și ocolit, pe care-l considera bombastic și uscat, ba chiar primejdios.

Drept urmare acestor tandre mustrări, Pindar a compus un nou cînt, de data aceasta sărind peste cal în sensul contrariu și căzînd în cealaltă greșeală, considerată a fi aceea a împovărării și aglomerării spațiului liric cu prea multe mituri.

Replica pe care i-o dete Corina a fost și de data aceasta în spiritul exigenței măsurii și al observației bi-

Scanned with OKEN Scanner

zuite pe bunul simț, arătîndu-i că *„trebuie să știi să sameni cu mîna plină, nu cu tot sacul“*. Dacă și Corina din Tanagra ar fi cunoscut sonetul, cu siguranță că l-ar fi recomandat călduros lui Pindar.

Apariția sonetului la începutul mileniului nostru, avea să strălfulgere ochiul poetului ca o iluminare nebănuită din retortele și eprubetele vracilor și vrăjitorilor medievali, reflectînd procesul îndelungat și sinteza unor ezitative căutări prin infernul materiei.

Plăsmuirea Sonetului, asemenea unui rython de aur din care urmau să libaționeze toți regii poeziei, cum și cerșetorii ei — avea să-l definească drept un eveniment sacru, deopotrivă obiect de ritual, precît și împărtășanie revelatoare, învestitură a materialității cizelate, dar și a semnificațiilor de ofrandă divină, atribuite lui ca sublimului Graal.

Miracol fascinant al spiritualității înmatrițate, metaforic recipient de mituri — deopotrivă : clopot, floare și cupă — Sonetul va simboliza potirul de smarald devinator, părtaș la „cina cea de taină“ a poeziei, dar și caliciul împietrit al impasului din grădina Ghetsimanilor, precum și agheasmatarul sacramental în care Iosif din Arimateea a strîns sîngele picurat din rănile răstignitului.

Iluziunea Sonetului, de o diafanitate radiumnă, ar fi putut să-mi năzare și în contemplația acelor inefabile glaje lacrimale, de la muzeul de antichități din Tomis. Delicatele retorte, sortite a înlocui nisipul clepsidrelor prin suspine și lacrimi, par urzite dintr-o substanță de sidefiu curcubeu, ori de o ireală brumă cercănată cu nimburi.

*

Originea Sonetului, în sensul etimologic, se trage direct din latinescul *sonitus* și în concordanță cu derivatele sale din provensală și italiană, care toate definesc acea noțiune de muzicală implicație a unui anumit sunet. De bună seamă, un sunet ca la facerea lumii, arhetipal și definitoriu pentru o rezonanță divină, cucerită prometeic din muzica sferelor.

Scanned with OKEN Scanner

Sunetul cupei de cleștar perindată pe buză cu degetul umed, persuasiv și satelitar, degajă o aură de nimburi vibrante, paharul devine un focar de lumină cîntătoare, izvor de unde penetrante și tulburătoare nu numai la nivelul timpanului, dar și prin toată fibra trupului nostru.

Materialitatea cleștarului se pulverizează instantaneu și acel instrument magic se purifică și se esențializează, devenind un prelungit vaier, un vaier-ecou, indefinibil decît poate prin sublima intuiție bacoviană : „aud materia plîngînd"...

Privitor la baștina lui geografică, leagănul plăsmuirii și copilăriei sonetului se consideră a fi Sicilia și anume curtea regelui poet Frederic al II-lea, deopotrivă de luminos om politic, monarh cultivat și poliglot, cel care participă în mod direct la întemeierea liricii italiene, fiind printre cei dintîi care scriu și îndeamnă a se scrie în tînăra limbă. Importanța trubadurilor provensali în strălucirea școlii siciliene de poezie este prea binecunoscută, fapt care va determina, peste cîteva sute de ani de la apariția sonetului, înflăcărate dispute cu caracter speculativ și argumentări semantice în sprijinul originii sale franceze, culminînd cu acel *„Tratat asupra Sonetului"* din 1658, datorat academicianului francez G. Colletet.

În fond, toate aceste strădanii tardive de a se stabili vatra și „maternitatea" autentică a sonetului capătă pînă la urmă aspectul anecdotic al disputei din „Cercul de cretă caucazian" — fabulă rememorată prin Bertolt Brecht — și dacă ar fi să dăm crezare, urmînd același joc, părții franceze, ea ar trebui în acest caz să-și asume, pe lîngă pretențiile orgolioase, și responsabilitatea unei mame denaturate, care timp de cîteva veacuri și-ar fi dat fiul cu totul uitării !

Privitor la paternitatea propriu-zisă, altfel referindu-ne la patentul invenției și la drepturile de autor, situația rămîne de asemenea controversată.

Dacă terținele par să se tragă din sextina întocmită de către magistrul Arnaut Daniel, de la care învață însuși Petrarca, catrenele proveneau din alcătuirea octavelor populare cu caracter amoros și satiric, numite *strambotto*,

Scanned with OKEN Scanner

iar primele sonete cunoscute apar, simulînd o generație spontanee, într-o corespondență lirică dintre Iacopo da Lentini și Pier delle Vigne.

Lăsăm la o parte și nenumăratele afirmații eronate asupra invenției și atribuirii sonetului unora dintre cele mai diverse personalități care au marcat „biografia" acestui fiu rătăcitor, convenind a-i da sublima cinstire lui Iacopo da Lentini, cel pomenit cu admirație de către însuși Dante, atît în „De vulgari eloquentia", cît și în „Purgatoriu", autor al primelor 22 de sonete definitivate ca formă.

Nașterea sonetului este aureolată de o lumină inefabilă și dacă în planul anecdotic îl putem compara cu un copil bastard provenit dintr-un pater incertus și o mamă dezangajată, sarcasmul liric crește în timp, așa cum privitor la nașterea lui Bachus vor prolifera nenumărate legende și părinți revendicativi, pentru ca pînă la urmă să se acrediteze credința că s-ar fi născut de două ori, o dată din maică-sa, Semele, pretimpuriu prin moartea ei, și a doua oară din însăși coapsa lui Zeus, unde-și continuase ca-ntr-un incubator procesul gestației pînă la soroc.

Desigur că nu numai de dragul mitologicalelor vom stîrni ipoteze și comparații, cercetînd originea și nașterea zeilor, dar adevărul este că această formă poetică animată prin ritm și rimă și insuflată cu sfîntul duh al creației, a făcut dintotdeauna să se vorbească în rîndul poeților ca despre apariția unei vieți de esență divină, ca despre nașterea unui zeu dintr-un idol, cinstindu-se cu evlavie apariția acestui mit meteoric, sub mirajul căruia zăbovim și noi încă.

În ce mă privește, elogierea sonetului la ora maturității lirice nu poate fi comparată în strălucire decît cu apariția în lumea copilăriei a lui Pinochio, păpușa de lemn cioplită și însuflețită prin nemărginita dragoste paternă a lui Moș Gepetto, întocmai precum zîna cea bună Artemia plăsmuia dintr-o buturugă cioplită o adevărată *persoană*.

Trecerea imaculată a lui Pinochio prin „bazarul cu măști și marionete" al societății umane, ca și avatarurile sale în pielea măgarului și lumea brutală a circului mi-au

Scanned with OKEN Scanner

marcat pentru totdeauna sufletul cu heraldica distinsei candori și a purei iubiri ce sălășluiește în lucruri cum atestă deopotrivă Gracian și Collodi.

Duhul obiectelor stîrnește în pornirile poeților patima onirismului și temeritatea *aventurii* creației. Mitul sonetului, înțeles astfel ca o înmatrițare a spiritului în forme date, nu e numai un joc sterp și criptic sortit desfătării combinatorii, ci el se constituie prototipul acelui muft-discutat *mimesis* care, prin intermediul simțurilor, redimensionează o *a doua natură*.

Elogiul acestei „a doua naturi" — consacrată definitiv prin fulgurita sonetului, devenită creuzetul vital pentru plasmele lirice — l-am încercat, în primul moment, printr-o evocare geografică și un madrigal cuvenit poetului și școlii novatoare, sentimente reunite în următorul sonet :

ȚĂRMUL SONETULUI

Slăvit să fii, Iacopo da Lentini !
Slăvit — cu Școala ta siciliană,
Cu cei ce-au meșterit în filigrană
Cleștarul sunet — clopotul luminii !

Celest azur și val de-azur, pe-o geană
De țărm eden, invoaltă-n vînt măslinii...
Cu fruntea-n soare, cugetă-Apeninii,
Columna Etnei urcă — suverană !...

La care țărm al altora Sicilii,
Sub care cer mai mîndru să se-nchege
Cuvîntul — în sfințitele sigilii —
Sonetul — proslăvind Poetul-Rege ?!

Doar Grallu-acestui țărm, acestei zbateri —
Cu nimbu-nflăcărat rotind pe crateri !

Geneza sonetului avea să impresioneze profund însăși viața și creația titanului Michelangelo și nu putem, elogiindu-l pe creator, să nu ne amintim zbuciumul și chinul fizic îndurat de către el în timpul cît a pictat bolta

Scanned with OKEN Scanner

Capelei Sixtine, fapt pe care-l menționează în cunoscutul sonet burlesc, cu coadă, adresat prietenului său Giovanni da Pistoia.

Elogiind Creatorul, în ființa sublimă a lui Michelangelo, o facem și cu acel pios sentiment datorat unuia dintre cei mai cumpliți sonetiști de pînă acum :

GENEZA

lui *Michelangelo*

Deși-nrobit picturei lui „nedemne“
Prin vruta Papei, trupul și-l tortúră,
Geneza Lumii s-a-ncarnat Pictură,
Sublimă frescă — biblicele semne !

Ciclopici îngeri sparg lumina dură,
Purtați de-acel Potop sub bolți supreme...
Cînd schela lui din bîrne și din lemne
Potopul de culori abia l-îndură !

Sus — cățărat ca „mîțele lombarde“ —
Celestul Pom îl simte-n jur cum arde !...

Priviți „Sixtina“ :
Deștiul lui Adam
Din deștiul cel divin prelins — cimotii —
Așa cum Însuși-El, Buonarroti,
Își trage seva din cerescul Ram !

De celebrarea sonetului este legată pentru totdeauna și aceea a primului mare poet liric modern, Francesco Petrarca, iar încoronarea acestuia cu cununa de lauri, pe care i-o oferiseră deopotrivă și Senatul roman și Universitatea din Paris, nu constituie numai lauda poetului, ci și concretizarea metaforică a gloriei, pe care o împărtășește arta sonetului.

ÎNCORONAREA

Te văd, Petrarca-n toga-ți purpurină
Flambînd lejer cu-al torței simulacru,

Scanned with OKEN Scanner

Pe frunte porți un nimb de laur sacru —
Slăvindu-ți geniul patria latină !

Triumf nefast nici sîngeros masacru
Nu te-au nimbat drept Cezar, dar se-nclină
Poporul pașnic, sancta lui colină,
Imn apollinic Muzele-ți consacru !

Despovărat de sarbădul orgoliu
Al celor care lumea-n spăngi o sfarmă —
Pășești către Senat, pe Capitoliu :
Papirusul ți-i scut, condeiul — armă !

Amurgul antic sîngeră-n vitralii...
Ești răsăritul tinerei Italii !

Cîntîndu-i pe antemergători întru evlavia sonetului, nu fac alta decît de a cinsti și restaura acel cult al inelelor socratice și magnetismul lor stimulat de piatra din Heracleea, detestată și compromisă în dialogurile socratice, dar apreciată și repotențată în accepția metaforică modernă, cu încrederea că înscrierea în acest mimesis universal te însuflețește și-ți dă har, măcar dac-ai fi și cea mai de pe urmă verigă din marele lanț. Imitația, înțeleasă „ca natură“, asigură prin suita genetică persuasiva continuitate și sempervirescență, constituind pentru specie un izvor de energii, menținute și amplificate prin fenomenalități devenite tradiționale.

Dacă Dante îi venerează pe poeții provensali, același lucru îl mărturisește Petrarca față de marele maestru al dragostei, cel dintîi, Arnaut Daniel. Dealtfel, eruditul Petrarca nu și-a ascuns niciodată monumentalele aspirații și nu a respins, ci dimpotrivă, a cultivat exemplele marilor predecesori, străduindu-se „a imita“ și revigora stilistic noi opere literare, în spiritul unor personalități clasice ca : Titus Livius, Cicero, Seneca, Virgiliu și Sfîntul Augustin.

La rîndul lor, Dante și Petrarca devin izvoarele vitale pentru forța și profunditatea rimelor și existenței însăși lirice a lui Michelangelo.

Scanned with OKEN Scanner

Preluarea aproape directă și adesea întocmai originalului a unor versuri și expresii din *Divina Comedie* — lucru pe care-l făcuse și Boccaccio în „Decameron“ — ori din inspirația petrachistă, sau din cantonele lui Guido Guinizelli și a altor înaintași, nu face cazul unei acțiuni care în mentalitatea de ultimul ceas ar constitui un plagiat și ar ridica problema infracțiunii asupra drepturilor de autor, ci cu totul la polul opus, mărturisește dragostea față de acei autori, și o reverență gravă față de cei care au ajutat la cristalizarea limbii într-o asemenea măsură încît „expresiile lor“ sînt asimilate de vorbirea curentă, fiind însușite ca bunuri obștești, chiar de la un creator la altul.

Aceste idealuri civice, izvorîte din spiritualitatea creatorilor și integrate în cea colectivă, eforturi care dau fluență inedită și mlădioasă spiritului limbii, i-au fost desigur călăuzitoare și marelui nostru Eminescu în panegiricul adresat la mormîntul profesorului său Aron Pumnul *„în tristă lăcrimare / Ce-i simț național !“* sau în oda pe care o dedică *„La Heliade“* ce-ncepe astfel : *„De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune / Ghirlanda n-aș alege-o de flori plăpînde, june, / Ci falnica cunună a bardului bătrîn“*, ori, mult mai cuprinzător în entuziasta și totodata melancolica poemă satirică *„Epigonii“ : „Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române, / Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine“ (...) „Iară noi ? noi, epigonii ? Simțiri reci, harfe zdrobite, / Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte, / Măști rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic ; / Dumnezeul nostru : umbră, patria noastră : o frază ; / În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază ; / Voi credeați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic !“...*

Frazeologia, în care unii își drapează și patria, și religia, și ideologia, îi repugnau lui Eminescu la fel de ferm, cum se vede, ca și frămîntatului Michelangelo, despre care Francesco Berni afirma că *spune lucruri, nu vorbe !*

Stima și prețuirea înaintașilor creează adevărate *familii de spirite* și constituie, dincolo de succesiunea istorică a timpului, adevărate *dinastii spirituale*, recognoscibile după afinitățile structurale și după tropismele profund mimetice.

Scanned with OKEN Scanner

Înduioșați, ne vom aminti ca de un concetățean tomitan de-al nostru de înceţoșatul exilat al Romei, Publius Ovidius Naso și recitindu-i „Tristele“ (IV, 10) ne vom opri asupra lamentărilor din elegiaca sa fișă autobiografică, pentru a vedea că în clipele sale de grea cumpănă, poezia îi rămăsese unica resursă de forță morală, iar pomenirea evlavioasă a poeților iubiți, premergători lui, sau contemporani, i-au redat acel tonus vital și sentimentul perenității lirice.

Pomenind, rînd pe rînd, pe bătrînul Macer, care-i recita uneori din poemele sale, pe prietenii săi, poeticul satiric Ponticus și epicul Bassus, ori fermecătoarea liră cu italice cîntări a lui Horațiu, neuitîndu-l pe Virgiliu pe care doar l-a văzut, îi enumeră pe Tibullus, Gallus și Properțius, înșiruindu-se el însuși în ordinea firească drept cel de-al patrulea la suita acelor mari cîntăreți ai iubirii, regăsindu-și, prin evocări, prestigiul și locul său în lume : *„Eu am cinstit bătrînii : pe mine mă cinstiră / Pretimpuriu, cei tineri și-am fost poet vestit.“*

Exilatul Romei, înstrăinatul dedicat septentrionului, speră într-o altă reședință binemeritată : *„Tu-mi ești îndreptătoare și soț, tu de la Istru / Mă duci și-mi dai, o, Muză, un loc în Helicon !“* iar tonul elegiac este dominat spre final de conștiința valorii și aportului său : *„Nu și-a pierdut talentu-mi renumele-ntr-o vreme / În care se născură poeți atît de mari !“*

Acel așa-numit magnetism socratic, despre care a mai fost vorba, nu numai că nu suportă aprecieri deplorabile, dar el se aseamănă cu ștafeta prometeică a vieții, dă sentimentul de *continuitate* acelor generații seculare de poeți și înnobilează spiritul cu certitudinea valorică și sentimentul profund uman al *duratei.*

*

Disensiunile dintre artiști și aprecierile diverse asupra artelor abordate în timpul Renașterii au stîrnit un deosebit interes și pasionante dispute. Surprinzător pare faptul că Leonardo da Vinci, care este socotit drept prototipul omului universal renascentist, cu predilecție pentru notația și observația științifică, folosește un stil lapidar

și concis, ilustrat și explicitat mai adesea prin desene, deseori tehniciste, înregistrînd prin suave hașuri volutele focului și ale apei, bulboanele și uraganele, dar și adierea ordonată a brizelor în buclele părului, concretizînd și exprimîndu-se mai îndeosebi prin imagini, iar în „Tratatul despre pictură“ al său acordă prioritatea certă picturii asupra literaturii, întemeindu-se pe argumentul sintezei și sinopticității picturei, față de descriptivitatea lentă și acumulativă a scrisului.

Argumentația sa este însă pasională și strict subiectivă, privind numai obiectul de artă realizat, opera ca atare, omițînd procesul de creație îndelung și asemănător în elaborare, prin succesiunea obiectelor ce apar în tablou, odată cu definitivarea și realizarea lui.

În schimb, Michelangelo, care a dovedit geniul său grandios și în fresca sixtină, se apropia de pictură cu strîngere de inimă, ba chiar o considera pierdere de vreme, socotind că *„sculptura e flacăra care luminează drumul picturii și că între una și alta e o deosebire ca între cer și pămînt“*.

Ostenit ori hărțuit permanent de istovitoarea luptă cu materialitatea steiurilor, Michelangelo caută în fragilitatea aparentă a cuvintelor suplețea lutului și tandrețea mulajului, dar mîinile sale, deprinse cu duritatea statuii, vor tresări de multe ori însîngerate în fațetele de diamant ale sonetului.

Izbăvirea prin Cuvînt, spre Idee, întîmpină și aici opoziția formei, sonetele rămîn adesea și ele nefinisate, la hotarul între somn și veghe, ca „sclavii“ săi abandonați în draperia sterilului, dar și multe dintre fantome izbucnesc, ca o pajeră de foc, din plasma cuvintelor.

Michelangelo intercepta sonetul aproape palpabil, ca pe o structură superioară, capabilă să intensifice într-un spațiu infim materia incandescentă a gîndurilor, însetat fiind, poate, de același ideal al *cuprinderii* pe care-l va urmări și Brâncuși, atunci cînd, detestînd „biftecul-uman“ și anatomiile „teribile“, se povîrnea în cizelarea persuasivă pînă la incandescență a lucrărilor sale, rîvnind la sculpturi de lumină, la o lumină tactilă, îmbătat de un adevărat pygmalionism cerebral și încredințat că *monu-*

Scanned with OKEN Scanner

mentalul poate îmbrățișa dimensiunile restrînse ale unei păsări de foc ținută în palmă.

Poate chiar de aceea Brâncuși, care a scris uneori maxime și notații de duh pe marginea bancului său de dulgher, nu a mai simțit nevoia să abordeze sonetul.

Leonardo da Vinci a făcut-o numai pentru o dată, dar și atunci nu pentru descătușări sentimentale ori dezbateri filosofice și mărturii elevate, ci pentru însăilarea unor apostrofări comportamentale, vizînd temperanța și dieta drept lege, propovăduind normele pentru menținerea sănătății, în spiritul acelei multdiscutate exigențe a măsurii.

Pentru Michelangelo, misterul cuvîntului apărea mult mai profund și izbăvitor, tentant și prin aparenta lejeritate a instrumentației propriu-zise, uneori formele desenate deveneau litere, iar cuvintele se armonizau în statuare idei. Totul apărea, oricum, mult mai simplu decît sculptura și în orice caz mai hodinitor, iar revelația dialogului cu divinitatea putea să apară mai extatică, mai pioasă, decît atletica trudă de zi cu zi a pietrarului.

Impalpabilitatea cuvîntului, structura lui aeriană, asemănătoare luminii, diafanitatea angelică a Logosului nu puteau să-l lase indiferent pe acest titan îndrăgostit de inefabil. În tinerețe, ascultase cutremurătoarele predici ale lui Savonarola în catedrala Santa Maria del Fiore din Florența, și deși acesta, în excesivul său puritanism și lupta sa teocratică împotriva hedonismului de orice fel, pusese pe rug cărțile marilor creatori : Petrarca, Boccaccio, Pulci, Poliziano și Lorenzo de Medici, totuși Michelangelo se înfiorase îndelung de forța aspră și telurică ori incandescentă, a cuvîntului hăruit.

Prietenii mei își mai reamintesc, poate, de acel poem intitulat „*Michelangel și Meduza*“, scris în lunile iulie-august 1965 și apărut în primul meu volum de „*Balade*“, iar dacă nu-și mai reamintesc, li-l pomenesc încă o dată, pentru că mi se pare și acum că acolo aș fi surprins convingător acel zbucium michelangiolesc, permanentele altercații amorf-expresie, concret-impalpabil, cuvînt și piatră, moarte și somn. Îmi permit să desprind cîteva strofe din ampla partitură :

Scanned with OKEN Scanner

...Al Pietrei și-al Stihiei Neclătinatul Domn
Se culcă-n pat de marmuri, pe zgrumți ș-apleacă țeasta,
Mai istovit, cătîndu-și o moarte lină-n somn,
De-ar împietri o dată cu marmura aceasta !...

Picioarele-ostenite în marmură se prind
Cu rădăcini conturse-n filoanele fluide,
Prin plantele fibroase din împietritul grind,
Prin maștera-ncleștare de alge ce le-nchide...

Truditul tors de Arbor, cînd brațele-i însumn —
Cu alto-relieful tînjind compacta-i vatră —
Cu cîte-un sîn de piatră în fiecare pumn,
Ca iedera-n ventuze, se culcușește-n piatră :

— Dă-mi somn, mă-mbracă, Noapte, în vălul tău de pluș !
Dă-mi liniște, mă-neacă-ntr-al liniștei diluviu
Și trupu-acesta schilod l-acoperă-n cenuși,
Ca urma pompeiană uitată sub Vezuviu !

„Nervurile din creier mi le-mpietrește, tu,
Cum fulgerul atavic înțepenit în rocă,
Fii martor crîncenării și vieții ce trecu,
Primește-mă, Uitare, tu, Piatră, mă sufocă !...“

...De-atuncea, Michelangel, dînd țărmului ocol,
Trăiește-n ochiul amplu, ceresc, uitînd cărarea :
Găvana lui secată de forme, ochiu-i gol,
C-un freamăt surd se umple, imens, inform ca marea...

Dar el nimic nu vede, n-aude țipătul
Alcionar, ce-n creier și în retină taie,
Doar marea uriașă, zorindu-și sclipătul,
L-învăluie-n istovul Meduzei de văpaie...

Cad umbrele-azvîrlite de stînci în calea lui
Și-l mîngîie-n răcoare și îi prostearnă prești ;
Ferind arhipelagul de umbre, parcă nu-i,
Scălîmbele lor forme le-mpinge, parcă-s leșuri...

Scanned with OKEN Scanner

...Cu fața ațintită de-a pururea-nspre larg,
Pare-un titan, el însuși smulgîndu-și, lor asemeni,
Din stîncile amorfe ce-n urma lui se sparg,
O aripă, un suflet descătușat din cremeni !...

Și numai Vîntu-l prinde în brațe, ca un orb,
Și-l pipăie și-l strînge și-i stăruie-n conture,
Pe cînd, spre Ochiul Mării, înspre afundul sorb,
Desferecatul cuget se năruie, ușure...

Deși mult prea succintă, totuși minibalada astfel prezentată încearcă să adauge un cuvios și umil elogiu pe-o buză de daltă a titanului Faur.

Faur neîntrecut — de statui, de sonete !

*

Dintre elementele universale constitutive, Michelangelo își alege simbolistica focului, considerînd că : *„Pietrarul numai dacă-n foc supune / metalul, după gîndul drag îl scoate ; / nici aurului un artist nu poate, / lipsit de foc, să-i dea perfecțiune.“* Trecerea prin purgatoriul flacării este o idee pregnantă și răspîndită în contemporaneitatea sa, dar el îi atribuie nu numai sensul creștin al izbăvirii de păcate, ci îi include sensul mai grav al arderii permanente căreia este sortit sufletul și cugetul artistului : *„O, arderea în viață mi-i norocul, / renasc prin ea, atotrenăscătoare / în timp ce-aproape mult mă simt de moarte ! / Sau, dacă-n cer prin fire urcă focul / și cum eu foc voi fi, nu-nseamnă, oare / că și pe mine-n cer o să mă poarte ?“* (sonetul 62, ediția C. D. Zeletin).

Misterul devenirii permanente a materialității din care-i alcătuită lumea este de asemenea explicat prin fenomenul arderii : *„Nu-i dușman pietrei focul ce amnarul / i-l scoate... El o arde pîn-o cerne / și-o altă viață-i dă-n ziduri eterne / în care, între lespezi, ea-i mortarul.“*

Omagiul adus pietrei, supusă la această sublimă cernere, este completat și cu ideea contrarie, aceea a rezistenței și durității întărîtate : *„Dar mai de preț e cînd n-o sfarmă jarul, / nici toiul verii, nici al asprei ierne, / ca*

Scanned with OKEN Scanner

sufletul spre ceruri sempiterne, / luînd din flăcări purgatorii harul !"

Comparația cu focul reapare, obsedantă, amestecînd în același creuzet panteismul antichității, simbolismul creștin, alchimia medievală, dar și cugetul primenitor al Renașterii, care afirmă strădania artistului și conștiența valorii sale, cum și a duratei prin artă : *„La fel cu mine : focul, scos afară / din joaca lui ocultă mă desface, / dar, ars, tot am al vieții scump tezaur ! / Deci, voi trăi de-a pururi, colb și șfară, / călit mereu în flacăra vorace, / căci nu-i de fier amnarul, ci de aur"*... (son. 63, ibidem).

Mitul păsării Phoenix devine un mit al încrederii în zbuciumul și truda creatoare : *„sper să renasc din foc, mai viu ca toate / acele vieți prin moarte mari și bune"*.

Speranța lui Michelangelo, cel *„călit mereu în flacăra vorace"* se certifică în timp, asemenea mortarului despre care vorbea, dubiile sale consolidează certitudini și codifică legile Artei.

„Divinul" Pietro Aretino din Arezzo, supranumit și „Biciul principilor", recunoscut pentru verva lui polemică și satirică la timpul său, nu pregetă, însă, în aprecierile sale grave, să proclame forța și unicitatea, o dată în plus, pe tărîmul literelor, a marelui său contemporan : *„Orice cuvînt ar fi ieșit de sub pana lui Michelangelo merită să fie păstrat într-o urnă de smarald."*

La 11 martie 1564, se stingea la Roma titanul titanilor, Michelangelo Buonarroti, pentru ca, la puțin timp, adică în 23 aprilie în același an să se nască la Stratford-upon-Avon alt gigant, de data asta dăruit cu totul Cuvîntului, William Shakespeare.

Desigur că această coincidență nu putea să le scape cronicarilor și exegeților literari, atît prin semnificațiile ei mitice, de continuitate a focului sacru în zonele Logosului, cît și prin aprofundarea dialogului cu Eternitatea, sesizarea exasperată a conceptului de Timp, față de care Creația rămîne singurul argument constitutiv al *Duratei*.

Proliferării formelor sculpturale michelangelești îi va coincide proliferarea măștilor shakespeareene, dar cugetul celor doi uriași se va regăsi în zbuciumul cotidian

Scanned with OKEN Scanner

consacrat *iubirii* — ca stare de permanentă și purgatorie ardere — și *creației* — forjă infernală în care se plămădesc structurile edenice — iar canoanele lor se vor cristaliza în radiumna amforă a Sonetului.

Metafora clepsidrei, identificată scurgerii timpului, va reveni oricînd la pregnanța versurilor eminesciene : „Cu mîine, zilele-ți adaogi, cu ieri, viața ta o scazi“, pentru a ne lega durata spiritualității umane de însuși destinul marilor spirite.

Pe această tematică, am notat un sonet :

ANNO DOMINI 1564

Se naște-un astru, astru dacă moare !
Mazilul domn înscăunează domn !
Doar ochiul meu reflex, trudit de somn,
În zori și-amurg destaină-*același* Soare !

Vom ațipi-n amurg, scula-ne-vom,
Născuți în zori din văgăuni lunare,
Dar *unică* lumina ne apare —
Rotită-n ciclotimicul sindrom !

Nu-n străluciri ne-ncarcă zeii meșteri :
Lumina-n ochiul nostru-abia persistă
Cît pulsul unei morți și-al unei nașteri,
Cît *ziua* unei treceri în revistă !

Nu ! Nu, Michelangel, nu vei apune —
Doar spre-a renaște, Shakespeare, din genune !

Numeroși comentatori ai lui Shakespeare au relevat poziția lui contestatară asupra regescului „mit al obîrșiilor“ cum și împotriva retrogradei teorii a „esenței divine“, de care s-ar prevala dinastiile monarhice.

Nu cred însă că i-ar fi repugnat în vreun fel lui Shakespeare ideea „dinastiilor spirituale“ și a continuității unor mituri ale creației, nici aceea a recunoașterii unor înfrățite obîrșii spirituale ce caracterizează Poetul dintotdeauna.

Scanned with OKEN Scanner

*

De bună seamă că pentru Michelangelo senzorialul de prim ordin — abstracție făcînd de agerimea ochiului — era tactilul, iar instrumentul de percepție și totdeodată de retransmitere a impulsului intim — mîna, ilustrînd în cel mai înalt grad afirmația lui Anaxagora, potrivit căreia „*omul este cea mai înțeleaptă ființă, pentru că are mîini*". Putea „să asculte" palpînd, ca printr-un audioscop, bătăile inimii din piatră, putea „să vadă" cu buricele degetelor prin porii și fibra materiei, putea „să reanime", ca un masor divin, mușchii și gesturile anatomice încastrate-n steril.

Cuvintele, pentru el, trebuie să fi constituit tot un material dificil, asemănător întrucîtva la modelare cu marmura, poate numai cu lutul, mai docil la mulaje.

În orice caz, degetele lui *mentale* par să palpeze cuvintele asemenea unor flăcări, febrilitatea tactilă e evidentă. În puternicul sonet nr. 239, închinat Vittoriei Colonna, elogiul mîinilor este sublim, sculptorul identificîndu-se cu arta și existența lor : „*Cum pot prin vreme, doamnă, să rămînă — / și știu că pot — ființe-n piatra dură / mai mult ca mîinile ce le făcură / și care s-or întoarce în țărînă ?*"

Proclamînd atotputernicia sculpturii — „*stăpînă peste timp și peste moarte*", se declară încrezător că „*învinge arta tot ce e natură*", dar atît arta cît și natura sînt reunite în sentimentul vital și suprem al iubirii față de ființa iubită : „*Deci pot amîndurora să dau viață / deopotrivă-n piatră și culoare, / făptura voastră plăsmuind-o / ca, după moarte, mii de ani în față / văzînd o lume marea-vă splendoare, / să afle că n-am fost nebun iubind-o.*"

Plăzmuirea „*deopotrivă-n piatră și culoare*" rectifică o mai veche afirmație și anume că n-ar fi și pictor, făcută de către Michelangelo, după cum știm, în sonetul adresat lui Giovanii da Pistoia, cînd pictase Sixtina.

Și într-alt sonet, nr. 236, blagoslovind aportul creator al mîinii, Michelangelo descria, astfel, procesul de creație : „*Și în pictură : iute, înainte / ca pensula să fugă pe hîrtie, / cel dăruit clădește-n fantezie / și-apoi dă mîna, gîndului, veștminte.*"

Scanned with OKEN Scanner

Leonardo da Vinci, însă, este tipul vizual prin excelență și deși nu se poate spune nici pe departe că la el mîna constituise un simț și un instrument artistic dat deoparte, ba chiar fiindu-i de mare ajutor în pictura și grafica sa, o considera mai degrabă ca pe o servantă a Ochiului, executantă promptă și instrument de expresie, poate chiar voce a vizualității directe. De fapt, considera, ca și Michelangelo, în scrierile sale, că *„nu există artă, acolo unde spiritul nu operează cu mîinile"*.

Privitor la exprimarea sa prin Cuvînt, prin litera scrisă, în rîndul comentatorilor săi s-a pomenit de o anume precipitare a verbiajului, de lapidarități și porniri bruște în frazare, de o manieră orală, alternată cu indicații succinte și crochiuri sugestive, ba chiar de un stil „fonografic", în care spontaneitatea cuvîntului decalchiază însuși gestul scrisului, părînd că nici nu e loc și timp pentru elaborare. S-ar zice că însuși scrisul este total integrat desenului, care devine singurul grai — graiul Ochiului, care se situează drept organul suprem, receptor-diriguitor, al ființei sale.

Paralelismul cu tipologia lui Michelangelo apare seducător, iar faptul că Leonardo da Vinci n-a scris decît un sonet poate veni tocmai de acolo, de la convingerea că esențele și sintezele se exprimau perfect prin desen, iar pictura o considera ca pe-o știință, experiența proprie fiindu-i sfătuitoarea cea mai apropiată.

Îndrăgostit, deopotrivă, de exprimarea prin desen, dar și prin vers, am încercat să sintetizez principiile de bază ale tipului davincian, printr-un sonet :

OCHIUL ACELA

Cuvintele ți-apar niscai cirezi,
Pe care-abia le osebești, mental,
Prin ochiul tenebros — ochi pineal —
Ca printr-o ceață-n care nu te-ncrezi !

Dar vie-i lumea-n ochiu-ți de cristal,
Și-aidoma, ca-n palmă, prompt o vezi —
Cum soarele, cînd mîngîie livezi
Palpabil prinse-n raza lui — real !

Scanned with OKEN Scanner

Da Vinci, tu, mi-apari astralul melc
Ce pipăie cu ochiu-*afar'* și vede —
Scriind peceți de-argint prin iarba verde,
C-un *ochi tactil*, în care lumi converg !

Superb — ca melcii înfloriți din cochii —
Privești, gîndești, vorbești, pictezi
cu ochii !

Neîndoielnic, un asemenea sonet i s-ar cuveni și acelui vrăjitor colorist al totemurilor noastre tradiționale, mult timp nedreptățitul nostru pictor Țuculescu — apariție scrutătoare din constelația Argus.

Îmi amintesc, cu bucurie și entuziasm reînnoite, întîmplarea fericită care m-a reunit cu alți pictori și cu prietenul Paul Gherasim la selectarea și simezarea expoziției prime retrospective a acestui Vates — din păcate, postumă. Zile și nopți de-a rîndul, am cutreierat vastele sale spații edenice, hipnotizat de astralele priviri și de ochii stelari orchestrați în ranguri celeste, sub zodia interferentă a unor curcubee de neînchipuit.

Dar obsesia ochilor precumpănitori-dilatați pînă la cuprinderea întregului chip prin *„stilizarea accidentelor figurative pînă la eliminare“*, într-un extatic gest de *„îmbourare“* a capului, sprijinit pe imensitatea lor într-un *„nemăsurat zgău“* — apare ca esențială și pentru sculptura iluminatului Brîncuși, după cum subliniază și V. G. Paleolog, nedespărțitul prieten și biograful admirativ al artistului. Nu socot de prisos a cita o întreagă idee din articolele sale, pe care o consider cuprinzător de bogată în conținut și referințe :

Acum, sumar, trebuie să spunem că exorbitarea ochilor — care constituie una din caracteristicile întîie ale originalității lui Brâncuși — începînd cu „Narcis“ din aproape aceeași epocă (1908), prin desele portrete „Pogany“ și care duc și iau cap cu portretul „Principesei X“, se întîlnesc în arta an-istorică și în aceea a insulelor grecești, acestea lăsînd-o de moștenire artelor evoluate ale sud-estului european, care în focarele lor unite religiei din Athos și Messembria le-au petrecut îndeosebi artelor minore, a ferecătorilor în metal prețios a icoanelor și bu-

Scanned with OKEN Scanner

coavnelor — arta populară acceptîndu-le în transpunerea simbolurilor păgîne (soare, lună, columnă, zodiac), care însoțeau iconografia creștină. Brâncuși și-a format spațiul psihic în hotarele străjuite de aceste simboluri, care au îngăduit ca ochiul să advină tot atît de natural chipului, cum cerului : sori și luni.

Copiind asemenea lucruri, măiestrit expuse-n cuvinte, încerc bucuria studiosului Boccaccio, atunci cînd, uitînd de propriile manuscripte, se avînta în transcrierea textelor petrarchiste.

Revenind la paralela Michelangelo-Leonardo da Vinci, dacă precizam mai înainte aderența celui dintîi la mitul mistuitor al focului, nu e o noutate în afirmația că heraldica davinciană împărtășește emblema apelor.

Desigur, nu simbolistica ondinelor somnolente și a hamadriadelor sentimentalicoase dintr-o mitologie bucolică, ci aceea a monadei dezlănțuite cu furia și capriţiozitatea rîului Arno, întărîtat spre inundații și violențe, ori a învîrtejitului și meandrosului curs propulsat de rîul Adda.

Furia apelor nezăgăzuite, năpustirea uraganelor și torentelor la apogeu asupra castelelor, bastioanelor și cetăților, explozia rocilor și nahlapilor prăbușiți în țărmuri, dansul furtunilor și triumful unui Nereu descătușat, cărora le răspunde cu proiectări de diguri, baraje, ecluzări și canalizări raționale, ca un veritabil precursor faustian — acestea erau grandioasele preocupări ale umanistului Leonardo da Vinci în impresionantul ciclu al desenelor „Diluviului", ce tinde a consfinți pictura drept „universala știință" a naturii.

S-ar părea că două forțe contrarii ilustrează pe cei doi titani : Michelangelo, înflăcăratul, străduie să aprindă viața și patosul materiei, să anime și să puie în mișcare plasma amorfă, în timp ce Leonardo — pentru care, nu numai metaforic, rețeaua hidrografică a planetei noastre se identifica aparatului circulator din corpul uman — studiază legile și forțele naturale, între care mai cu osebire mișcarea apelor, căutînd mijloacele și construcțiile ingenioase prin care să stăvilească și să tempereze declanșarea stihiilor. Amîndoi construiesc, împărtășind, de fapt, o spaimă comună : dispariția speței și nereceptarea mesajului creator.

Scanned with OKEN Scanner

În mod paradoxal, deși aparent contrarii, cele două tendințe se reunesc într-un arhetip de iradiație biblică, dar cu implicații profund umaniste : ideea dăinuirii spiritualității umane, escaladînd impasul și cataclismul natural, prin creația sa și prin opera sa constructivă.

În sonetul 277, referindu-se parcă într-un mod concesiv tocmai la literatură și la pictură, Michelangelo pare să-și amintească de „Potopul" reprezentat de el pe bolta Capellei Sixtine, consacrînd un imn creatorilor și operelor care înfruntă diluviul uitării :

„Cu pana și culorile de-a rîndul, / rival temut naturii ne-ntrecute, / voi i-ați sustras o parte din virtute, / frumosul ei mult mai frumos redîndu-l. // Și azi, cu-o mînă doctă și cu gîndul / de a-i răpi-nsușirile știute / ați dat viață vieților trecute, / astfel triumful vostru completîndu-l. // Dar dacă-n artă veacuri se-ntrecură, / au fost învinse operele-acele, / natura totul vrînd vremelnicie, // Dînd viață vieților care trecură / sub al uitării văl, și voi și ele, / în ciuda ei, trăiți în veșnicie." (trad. C. D. Zeletin).

Un sentiment tonic și de temeritate va fi insuflat poetului-sculptor trecerea prin Paradis, urmărindu-l pe Dante :

„Pe unde prora mea-ndrăznind despică / nu-i drum să-l facă vas ce șovăiește / și nici vîslaș, cui trudele-i fac frică" (Parad. XXIII, trad. G. Coșbuc).

Tonul încrezător, ba chiar cu accente de înseninare profund optimistă, nu îl părăsește pe distinsul năier niciodată, nici în clipele de grea cumpănă, arborînd acea clasică fermitate a unui mare destin :

„Lăsînd în urm-o mare-așa grozavă, / de-acum spre-a trece ape mult mai bune, / vîntrele-ntinde-a duhului meu navă" (Purg. I, trad. G. Coșbuc).

Mitul potopului — întovărășit de idei enarmonice ca primenirea spiritului și purgația naturii, devinația cataclismelor și spiritul de prevedere al umanității, precum și Arca lui Noe, drept simbol al izbăvirii și salvării omului prin rodul muncii și gîndirii sale — îl face, însă, pe Michelangelo să cugete asupra celor două morți care-l așteaptă, una fizică și alta spirituală, dezamăgit, pînă la

Scanned with OKEN Scanner

urmă, chiar de speranța artei, acceptînd semnificația jertfei și regăsindu-se în evlavie :

„Sosi, pe-o mare prinsă în furtună / viața mea, cu-o barcă-aproape spartă, / în portul ce păcatele nu iartă / și nu primește decît fapta bună. // Văd bine că greșit-am împreună / și eu și fantezia mea deșartă, / ce idol și monarh făcea din artă / și tot ce mintea-și vrea spre rău, nebună. // Iar azi, cînd merg spre două morți, din care / de una-s sigur și mă paște alta, / iubirea, vană ieri, und' mă va duce? // Nu-mi dă odihnă pensula, nici dalta, / ci doar Acel ce pentru-mbrățișare, spre noi desface brațele în cruce.“ (trad. C.D.Z.).

Dealtfel, glasul unei deznădejdi similare și laitmotivul navei în furtună, căutîndu-și cu desperare portul, sînt preluări mai profunde și pe alte planuri din lirica petrarchistă, în care antologicul sonet nr. 189 concentrează această tematică :

„Îmi trece nava plină de uitare / Plătind la Scylla și Caribda vamă. / Amor, vrămașu-mi, la furtuni o-nhamă ; / E miez de noapte... Vifor e pe mare...// Un iute gînd lipsit de milă pare / Să-și rîdă de furtună stînd laramă. / Vînt umed bate-n velă, și-o destramă / Cu dor, speranțe și suspine-amare // Iar lacrimile, ceața supărării, / Slăbesc, încetul, obosite funii / Ce în greșeli le-am răsucit eu tortul. // Mor farurile mele-n vîlva mării, / Îmi piere arta, glasul rațiunii / Și pierd speranța să mai aflu portul“ (trad. C.D.Z.).

Versurile sugerează o melancolie studiată, de o afectare aproape romantică, fiind opozabile, atît ca tonus, cît și ca mesaj, versurilor dantești, ce par a-i fi adresate, într-aceeași împrejurare nefastă, chiar lui Petrarca :

„O, voi, acei ce-n slabă luntrișoară / cu dorul ascultării-mi urmăriți / pe mare nava ce cîntînd îmi zboară“ (Prad. II, trad. G.C.).

Cîntecul navei dantești apare ca un sunet din registrul îngeresc, ori precum acel „glas îngrozitor pentru auz“ al păunului, pe care i-l atribuie Boccaccio în *„Viața lui Dante“*, odată cu „lămurirea visului“ mamei acestuia, pe cînd era însărcinată.

Scanned with OKEN Scanner

Cauza întunecării petrarchiste nu trebuie căutată, ca la Michelangelo, în dezabuzarea artistică și în amărăciunea că însăși arta e trecătoare, ci în efemeritatea ființei iubite, în nimicnicia structurii umane pentru care iubirea e totul, lamentîndu-se astfel la moartea Laurei : *„Și eu trăiesc ! De-aceea plîng pe strună ! / Rămas fără lumina-i din privire / Sînt barca fără vîsle în furtună“* (son. 292).

Dacă n-am ști că Petrarca este în fruntea unor seculare flotile de imitatori și manierişti, am putea crede, uneori, că însuși el „petrarchizează“, confruntîndu-se spectacular cu tempestele unei piscine cu valuri.

George Călinescu îl caracteriza pe Petrarca drept *„un Bernini, pentru tumulturile lui interioare, un om care știe să plîngă spectaculos“*, captîndu-și lacrimile în apeducte, jgheaburi și cascade artificiale, tresăltînd prin arteziene dispuse geometric (poate că profesorul se gîndea chiar la arhitectura sonetului !) și acuzîndu-l, fără maliție, că *„suferă de o neurastenie savant cultivată, avînd artisticește plăcerea de a fi trist“*, adăuga impresia factice a unui decorativism elegiac : *„Durerile lui Petrarca sînt ca fîntînile din Roma și Lațiu“* deși *„apa e adevărată și vine rece și tumultuoasă de la munte“*.

Dealtfel, aceeași simbolistică obscură despre care vorbeam, avînd ca temă orbecăiala *navei* rătăcită-n *furtună* și căutarea *portului* mult dorit, apare într-o viziune mult mai restrînsă, chiar intimistă, în sonetul nr. 234, în care portul devine cămăruța lui de studiu, oblăduitoare față de „furtunile“ cotidiene, iar patul e asimilat cu ambarcația, dar, din cauza aceluiași Amor care-l urmărește, e silit să-și părăsească adăpostul : *„Evit nu numai tihna, cum se vede, / Dar fug de mine însumi și de gînduri / Ce mi-au dat aripi în atîtea rînduri. // Iar pasul trist spre vulgul său s-abate, / Luîndu-l de refugiu (cine-ar crede ?) / Atît mi-e frică de singurătate...“*

În fond, poetului acestuia pare că îi repugnă tumultul mulțimilor, afișînd un comportament preromantic, degustînd sălbăticia naturii, în care nu refuză amenajările, și *„wertherizează prematur“*, după expresia lui G. Călinescu, același care îl definește pe Petrarca drept *„obsedat de «oțium», de «viață tihnită», cu un sentiment de*

Scanned with OKEN Scanner

labilitate și zădărnicie", ceea ce, de fapt, înseamnă „*esența horaționismului, prin definiție oftător*".

Necruțătorul spirit călinescian demitizează aura petrarchistă, cu mai desfășa un ciucalău de cucuruz și — demascîndu-i mizantropismul — îi esențializează trăsăturile într-o portretistică de stil memorabil :

Poetul nu e niciodată exaltat, ci, conștient de importanța artistică a cazului său, se administrează estetic cu o mare răbdare, de unde atmosfera de monotonie și fabricație în serie. Evident, „romantismul" lui e acela al clasicilor (al lui Seneca, al lui Cicero, al lui Virgil, al lui Horațiu), e un echilibru sufletesc crepuscular, un epicureism de intelectual care scoate un soi de fericire melancolică în perspectiva morții. Delirul, sentimentul eroic al nimicului, noțiunea de genialitate, de coparticipant la univers, simțul haoticului, Petrarca nu le are. El e cel mult vanitos, căutător de „faimă" și în „De vita solitaria" găsim cu totul altceva decît recluziunea încruntată a unui geniu combătut de furtuni și insociabil.

Oricum, asemenea disociații pot face deliciul esteticianului, dar cert este faptul că Francesco, fiul lui Ser Petracco, devenind Petrarca (arca di pietra), prin latinizarea numelui, se învesmînta într-o metaforă pe care o va ridica pe cele mai înalte culmi, încă din timpul vieții.

Antichitatea nu cunoscuse încă o arcă din piatră și nici din metal, miraj pe care-l va realiza abia tehnica modernă, astfel că numele său avea predestinată o funcție extatică, simbolică, situată asemenea unui vexil grandios și evocator în vîrful unui obelisc, sau unei columne rostrate, cu monumentalitatea pe care o consemna într-unul din primele sonete ale „Cancionierului", sonetul nr. 10 pe care-l închinase lui Stefano Colonna, la Valchiusa :

„Columnă ce ne sprijini glorioasă / Speranța, faima ce ne-au dat latinii, / Și te-ai păstrat în neclintite linii / Cînd Jupiter da ploaie furtunoasă..."

Laureatul capitolin marchează piatra de hotar și de început a liricii moderne, totdeodată fiind considerat drept unul dintre cei mai reprezentativi cîntăreți asupra primordialei teme a naturii. Voi cita considerațiile flexibile și grațioase ale monografistului Alexandru Balaci, adecvate la căutările noastre :

Scanned with OKEN Scanner

labilitate și zădărnicie", ceea ce, de fapt, înseamnă „*esența horaționismului, prin definiție oftător*".

Necruțătorul spirit călinescian demitizează aura petrarchistă, cu mai desfășa un ciucalău de cucuruz și — demascîndu-i mizantropismul — îi esențializează trăsăturile într-o portretistică de stil memorabil :

Poetul nu e niciodată exaltat, ci, conștient de importanța artistică a cazului său, se administrează estetic cu o mare răbdare, de unde atmosfera de monotonie și fabricație în serie. Evident, „romantismul" lui e acela al clasicilor (al lui Seneca, al lui Cicero, al lui Virgil, al lui Horațiu), e un echilibru sufletesc crepuscular, un epicureism de intelectual care scoate un soi de fericire melancolică în perspectiva morții. Delirul, sentimentul eroic al nimicului, noțiunea de genialitate, de coparticipant la univers, simțul haoticului, Petrarca nu le are. El e cel mult vanitos, căutător de „faimă" și în „De vita solitaria" găsim cu totul altceva decît recluziunea încruntată a unui geniu combătut de furtuni și insociabil.

Oricum, asemenea disociații pot face deliciul esteticianului, dar cert este faptul că Francesco, fiul lui Ser Petracco, devenind Petrarca (arca di pietra), prin latinizarea numelui, se învesmînta într-o metaforă pe care o va ridica pe cele mai înalte culmi, încă din timpul vieții.

Antichitatea nu cunoscuse încă o arcă din piatră și nici din metal, miraj pe care-l va realiza abia tehnica modernă, astfel că numele său avea predestinată o funcție extatică, simbolică, situată asemenea unui vexil grandios și evocator în vîrful unui obelisc, sau unei columne rostrate, cu monumentalitatea pe care o consemna într-unul din primele sonete ale „Cantonierului", sonetul nr. 10 pe care-l închinase lui Stefano Colonna, la Valchiusa :

„*Columnă ce ne sprijini glorioasă / Speranța, faima ce ne-au dat latinii, / Și te-ai păstrat în neclintite linii / Cînd Jupiter da ploaie furtunoasă...*"

Laureatul capitolin marchează piatra de hotar și de început a liricii moderne, totdeodată fiind considerat drept unul dintre cei mai reprezentativi cîntăreți asupra primordialei teme a naturii. Voi cita considerațiile flexibile și grațioase ale monografistului Alexandru Balaci, adecvate la căutările noastre :

Scanned with OKEN Scanner

Alături de înalții munți și de grandioasele peisaje care oferă solitudinea, Petrarca a cîntat, variat și colorat, apa, cu care el însuși a putut să fie comparat, prin fluiditatea și oglindirea multiformă și în curgere perpetuă a formelor și imaginilor, cu apa, care cuprinde în poezia sa toate culorile și care poate împrumuta toate glasurile naturii. Aidoma acestui element fundamental al pămîntului, care este apa, Francesco Petrarca poate să fie, este, în poezia sa : „mobil, fluid, armonios, nomad și volubil...“

Iată-l dar și pe marele poet încadrat, asemeni lui Leonardo da Vinci, sub semnul stihial acvatic, pentru că, într-adevăr : *„Bătaia valurilor mării de țărmuri, pendularea mareelor, fluiditatea lentă a marilor fluvii, dar mai ales ritmul alert al rîurilor repezi de munte sînt un fundal sonor, de o rară armonie a poeziei lui Francesco Petrarca.“*

În ceea ce-l privește pe Leonardo da Vinci, deși, după cum reamintesc, n-a scris decît un sonet al temperanței, trebuie să-i recunoaștem nu numai convingătorul langaj al desenului, care tindea să cuprindă o veritabilă „enciclopedie“ a apelor, dar și exprimarea lui prin cuvinte, economică și exhaustivă deopotrivă, ceea ce caracterizează acel stil comprimat, particular lui Leonardo da Vinci și inimitabil, cum se constată în următorul fragment, firește, dedicat aceluiași moloh neptunian și aceleiași stihii fluente :

„Aceasta înaltele piscuri ale munților le mistuie. Aceasta marile stînci le descalță și mută din loc (...) Și astfel, cînd acră, și cînd puternică, cînd bruscă și cînd amară, cînd dulce și cînd groasă și subțire, cînd păgubitoare sau pestilențială, e văzută, cînd dătătoare de sănătate sau veninoasă (...) Cînd aține focul, cînd îl stinge, caldă, rece ; cînd sapă, cînd depune, sau golește, cînd se înalță sau se scufundă, cînd aleargă sau bălțește, cînd de viață sau de moarte este aducătoare, cînd de rodire sau de pierderi, cînd hrănește și cînd dimpotrivă, cînd sărată sau insipidă, cînd cu mari potoape întinsele văi le îneacă.“

Fără să fie versificată, putem spune că în această dialectică a contrariilor, sintetizată aici, prin personificarea stihiei apelor și alternativelor sale, între fertil și des-

Scanned with OKEN Scanner

tructiv, între prosper și decrepit, între bine și rău, stă „cheia“ întregii poezii a Renașterii, exemplificată mai întîi prin Petrarca, apoi căpătînd cel mai pregnant al său ecou prin sonetele lui Michelangelo, iar, după acela, prin sonetele și tragedia shakespeareană.

Ochiul scrutător și simbolic al spiritualității davinciene nu poate fi trecut, desigur, în rîndul himerelor, precum ciclopicul Polifem, apariție din rîndul *arimaspilor* semnalați în Sciția de Herodot, ci el reprezintă ochiul observației, cunoașterii și al rațiunii. Surîsul enigmatic al Giocondei fascinează într-atîta, încît cei doi ochi melancolici ai portretului se unifică și se confundă într-unul singur, constituind poate cel dintîi efect op-artistic din istoria picturii.

Ochiul lui Leonardo da Vinci se transmută, atunci cînd pictează, în dreptul inimii, ori în coșul pieptului, apărîndu-ne în planul legendei asemenea acelor *sternophtalami*, despre care pomenește Călinescu, prin Strabon, citindu-i pe alții. Sînt cunoscute acele obiecte de podoabă, talgere de metal prețios atîrnînd ca niște engolpioane uriașe în legături meșteșugite pe pieptul bărbaților însemnați din antichitatea romană, falerele astrale care îi fascinau ca o egidă pe ostași, ori pe cei învinși, împietrindu-i de nu cutezau să-și ridice privirea.

Astfel ne-am putea închipui și acel ochi revărsat din sufletul davincian, dar celor care nu îndrăznesc a privi drept într-însul le rămîn, totuși, deschise aceste reverberații sublime din picturile sale, jocul secund al fermecătoarei sale tandrețe, ecoul acelor rafinate draperii și penumbre ce-ncercănează oglinda apelor, clarificîndu-se în sublime Madone.

Căci, dacă în „Diluviile“ sale impetuoase Leonardo dezlănțuie furtuni rostogolite în hașuri inervate, cicloane de fulgere și gigantești amnare hidraulice explodînd în cataclisme astrale, vîrtejuri cosmice — amintindu-ne, în paralel, de straniile viziuni cosmogonice din picturile lui Van Gogh — tot el se dovedește a fi atentul desenator al podoabelor capilare tinerești, ori al bărbilor patriarhale, precum în cunoscutul *Autoportret*, simulînd curgerea vîntului ca o apă în detaliile grațios și obsedant rulate, într-o suită de laitmotive diafane.

Scanned with OKEN Scanner

Studiul părului, în unduirea lui armonios repetată cu ritmicitatea valurilor, ordinarea spiralată a șuvițelor în contorsionări și coafuri savant orchestrate, cataractele de aur desfășurînd o platoșă mătăsoasă și inelată de-a lungul pieptului, așa cum el însuși purtase cu sublimă distincție în prima junie, toate acestea veneau să ilustreze nu numai o viziune antropomorfică a lumii, în însăși curgerea spiralată a timpului, ci și profunda sorginte a sentimentelor lui de iubire și cufundare în pulsul naturii.

Interpretată freudian, tandrețea insistentă simulată prin mîngîierea părului ar trăda o copilărie nedrăgostită îndestul și la timp prin căldura maternă, dar, în ceea ce-l privește pe Leonardo, o asemenea supoziție e, oricum, depășită, dacă nu eronată, întrucît la el nu era vorba de o anume obsesie strict senzorială, ci de o persuasivă observație și preocupare abstractizantă.

Citind *„Logica viului — Eseu despre ereditate“*, lucrare publicată de biologul François Jacob, laureat al Premiului Nobel în 1965, specialist în genetica celulară, vom remarca îndeosebi un concluziv capitol intitulat *„Integronul“*. Vorbind despre asamblarea complexă a sistemelor vii, pentru a se constitui în ansambluri de nivel superior, el arată că organismele se construiesc printr-o serie de integrări ale unor grupări de elemente asemănătoare, deci iau naștere prin combinația unor elemente din ce în ce mai elaborate, prin *articulația unor structuri subordonate* unele altora. Citez : *„In fiecare generație, aceste sisteme se pot reproduce, avînd ca punct de plecare elementele lor componente ; aceasta se explică prin faptul că la fiecare nivel structura intermediară este termodinamic stabilă. Ființele vii se construiesc deci printr-o serie de împachetări. Ele sînt formate pe baza unei ierarhii de ansambluri discontinue. La fiecare nivel, unități de mărime relativ bine definită și cu structură aproape identică se unesc pentru a forma o unitate din eșalonul următor. Fiecare dintre aceste unități constituite prin integrarea de subunități poate fi desemnată sub termenul general de integron. Un integron se formează prin asamblarea integronilor de nivel inferior ; el participă la construcția unui integron de nivel superior. Această ierarhie*

Scanned with OKEN Scanner

a integronilor, acest principiu al cutiei făcute din cutii este ilustrat chiar la nivel microscopic, în elaborarea structurilor proteice în interiorul celulei.“

Este foarte probabil că în stăruința lui de a plăsmui acele Meduze fermecătoare și deloc abstracte, cu părul împletit din șerpi unduitori în formații decorative și simetrii dezinvolte, dar și în predilecția grafică spre voluta viermiformă, vița spirilă, unda meandrică, burghiul iederei, inelatul vîrtej, Leonardo da Vinci vedea nu numai elementul extatic, ci și acel șarpe primordial edenic, principiul vital penetrant, în vreme ce își punea și problema determinării acelui „integron“ acumulativ, prin care proliferează „logica viului“.

Dispunerea geometrizantă a formațiilor genetice în volute și spirale davinciene nu mi se pare întîmplătoare, ci reflectînd un adevăr intuitiv al genialului mag.

Dacă în prezent constructorii au și pus în practică arhitectura de stil integronist, realizînd prin articulații modulare uimitorul basm tăinuit atîta vreme privirilor noastre, încrederea neabătută a lui Leonardo da Vinci în analogia platonică dintre macrocosm și microcosm a dat astăzi roade și considerăm că victoriile științei contemporane se hrănesc prin șerpuitele rădăcini și din umoarea davinciană.

Și întrucît noi înșine, dată fiind structura permanent comparativă a acestui eseu, îl ajutăm să se nască prin articulația unor „integroni“ cu structuri apropiate, nu-l vom uita pe alt mare pictor florentin contemporan lui Da Vinci, numindu-l pe Sandro Botticelli, ilustrator al „Divinei Comedii“ și autor de fresce la Vatican.

Unanim cunoscute și îndelung privite, grațioasele sale Madone, ca și aparițiile alegorice ale „Primăverii“ ori trupul etalat ca un lujer floral fascinant într-o gigantă scoică marină, înfățișînd-o pe Venus, la naștere, toate vor trăda acele forme unduitoare, de verigi înlănțuite într-o savantă compoziție, cu părul armonios prins în conci, ori într-o zbatere disparată de aripă caligrafic descrisă într-un zbucium cenzurat și interpretat cu ramificație vitală, într-o confuzie de vegetal și acvatic.

Ca și în exprimarea frumuseții botticelliene, primează în creația lui Albrecht Dürer tehnica impecabilă a dese-

Scanned with OKEN Scanner

nului compoziţional, claritatea liniei şi fermitatea expresiei, trăsăturile personajelor sînt mai unghiulare, impregnate de hieratismul gotic, dar, în multe privinţe, păstrînd reminiscenţele Renaşterii italiene.

Părul „Autoportretului" dürerian descinde în pîraie aurii pe umerii cu şpanuri şerpuitoare descrise în studiile davinciene.

În 1496, Luca Pacioli scrisese *„De divina proportione"*, un tratat de geometrie cu aplicaţii la arhitectură şi teoria artelor, ilustrat de către Leonardo da Vinci, pentru ca Albrecht Dürer, după călătoriile la Veneţia, să pună la punct teoriile sale artistice prin *„Tratatul de geometrie descriptivă"* şi *„Cele patru cărţi despre proporţie"*.

Magnetismul socratic îşi vădeşte şi în această direcţie cascadele sale, înlănţuite ca laitmotive fluide ale lui Leonardo.

Pe tărîmul concret al sculpturii, poate că în lumea anonimă a meşterilor şi dulgherilor din popor ideile şi căutările lui Da Vinci îşi găsiseră izbăvirea în realizările utilitare, dăltuind menghine ori şuruburi din lemn, filetaje strunguite cu grijă şi artă, ori stîlpi decorativi de poartă şi de prispă, acolo unde se va inspira însuşi Brâncuşi, ridicînd *Columna infinită*, ca pe un burghiu pătruns prin cer şi pămînt, fulger concret, constituit din reeditări cumulative ale unor integroni primordiali.

Prietenul Adrian Petringenaru — critic de artă şi cineast — observase într-o comunicare publicată recent, că, surprinzător, coloana sonoră de pe marginea peliculei, în care fusese înregistrat un tulnicar buciumînd, se prezintă grafic asemenea *Coloanei infinite* — o penumbră continuă cu creşteri şi gîtuieli ciclice în profil, imitînd întocmai modulaţiile hăulitoare ale buciumului, într-o înlănţuire de moduli fluenţi, cvasidavincieni.

Urmînd impulsurile brâncuşiene, un sculptor mai tînăr de-al nostru, anume Gheorghe Apostu, construieşte cu migală şi har niscai trunchiuri fluide şi fumegoase cărora *„fluturi"* le zice şi într-adevăr, de-mi aduc bine aminte, mai ieri, copil fiind, scăpăram pe asemenea filete aeriene elice zburînd parcă-s fluturi. Or, sculptorii au vroit „a palpa" însuşi zborul.

Scanned with OKEN Scanner

Dinamica zborului nu poate fi străină unor asemenea copilărești rampe de lansare, ba chiar jetul gazos al turboreactoarelor spintecă cerul cu torenți zăpezii, helicoidali.

Privitor la tulburătoarea unduire a părului, este de adăugat faptul că nici poeții n-au rămas mai prejos, lăudîndu-l cu vocea și mijloacele lor, mai dinaintea chiar a acelor mari pictori aici pomeniți.

Chiar la-nceputul erei noastre, Ovidiu se constituie drept un veritabil arbitru al modei și eleganței, oferind acel autentic cod al comportamentului și manierelor elegante, intitulat, dealtfel destul de pedant, „*Ars amandi*".

„*Atrăgătoare ne place să fiți, îngrijiți-vă părul. / Fată dibace la mîini să-l unduiască frumos.*"

Odată cu acest îndemn, neuitînd să recomande cercetarea oglinzii, Ovidiu trecea la enumerarea cît mai lirică a tot felul de pieptănături, pe alese, ca în prospectele unui coafor stabilit în Olimp, dovedind o pricepere și un simț al proporțiilor, demne de a fi invidiate de orice frizer modern :

„*Fața prelungă va cere cărarea să fie la mijloc ; / La-odamia purta părul așa așezat. / Cele cu-obrazul rotund să-l înnoade pe-al capului creștet, / Părul să-și piepteneNalt și ridicat la urechi. / Alta să-și lase cosița pe umerii săi răsfirată : / Astfel ești, Phoebus, cînd iei lira de aur să cînți ; / Sau să-și încingă cu pletele capul în felul Dianei, / Cînd a pornit la vînat, prin neștiute păduri. / Una ne-ncîntă prin pieptănătura ce-i strînsă pe tîmple, / Alta că-n lungi cîrlionți părul îi flutură-n vînt, / Uneia-i place cu copci lucitoare să-și prindă cosița, / Alteia, însă, să-i dea o unduire de val. /*" (trad. Maria V. Petrescu).

Rafinamentul imaginei și succesiunea măiestrit orchestrată a acordurilor lirice apare la Ovidiu încă din primul său ciclu de elegii „*Amores*" în versuri inspirate ca acestea :

„*Placă mulțimei nimicuri ; pe mine bălaiul Apollo / Să mă adape mereu dintr-al Castaliei val. / Myrtul de-a pururea verde să prindă-al meu păr și acela / Care-i de dor chinuit, stihul să-mi soarbă din plin.*" (Ibidem).

Scanned with OKEN Scanner

Prețiozitatea părului e amplificată în strălucire cu ocazia serbărilor Junonei : *„Părul la fete e prins numa-n aur și în nestemate / Și minunate tunici glezna-aurită le-a-ting,“* ori, la moartea lui Tibullus : *„Pe-ale lui plete ce-i joacă pe gît îi cad stropii de lacrimi“*, pentru ca mai apoi părul să devină un instrument de autoflagelare rituală : *„O surioară, aici, împărți cu-a sa mamă durerea / Și-a sale plete smulgînd, ca să-l jelească veni“*, ceea ce justifică invocarea funebră de la început : *„O ! Elegie de-a pururi mîhnită, dezleagă-ți cosița / Numele tău sună azi mai potrivit ca oricînd !“*

Călinescu vorbind despre regnul vegetal în poezie, subliniază o metaforă, dealtfel loc comun : *„Salcia, avînd păr mult, e femeie, se lamentează. O bună tragediană trebuie să studieze gestul ei.“* Criticul revine asupra acestei comparații în versurile proprii intitulate *„Contraste“* din *„Laguda lucrurilor“* : *„Un pin cu fruntea maiestoasă / O salcie plîngînd pletoasă...“*

Ovidiu cunoștea, probabil, metafora pentru că, după cum se vede, îi recomandă el însuși Elegiei personificate să-și despletească părul, lăsîndu-l să se zbuciume-n vînt, dureros.

Observator atent și pătrunzător al epocii sale, după Ovidiu, apare un alt renumit „arbitru al eleganței“, cum îl intitulează Tacit în *„Anale“* pe acel Petronius Arbiter — favoritul lui Nero și autorul presupus al celebrului *„Satyricon“*.

Pictor de resurse uluitoare, folosind drept material plastic suculența unui așa-zis stil „umil“, în sensul său popular, desfășoară o uriașă frescă a moravurilor unei societăți decadente, într-un mod profund realist precît și sarcastic, dîndu-i însuflețire prin inimitabilele culori ale vorbirii sale.

Am găsit acolo și o *„elegie cu privire la păr“* pe care o declamă, în stare de ebrietate, Eumolpus — lucrare considerată a fi o parodie la una din elegiile lui Ovidiu, dedicată în „Amores“ unei tinere fete care chelise, temă ce-mi amintește anapoda și de „Cîntăreața cheală“ ionesciană !

Transcriu „elegia“ :

Scanned with OKEN Scanner

„Pletele, singura noastră podoabă, căzură ; / Iarna cea tristă răpi primăvăraticul păr. / Tîmplele noastre orfane de umbră tînjesc și golașul / Creștet de soare prăjit rîde că este pleșuv. / Fire vicleană a zeilor ! Chiar bucuriile vieții / Care întîi ni s-au dat, cele dintîi ni le luați / Sărmanele, odată aveai frumoase plete, / Îl întreceai pe Febus, pe Febe sora lui. / Mai neted ești acuma ca bronzul sau rotunda / Ciupercă din grădină, ivită după ploaie ; / Te temi nespus de rîsul copilelor sprințare. / Ia seama, moartea vine cu pași grăbiți spre tine ; / Din capul tău o parte a și pierit acum !“

În capitolul ce-a urmat elegiei, autorul pomenește despre înlocuirea sprîncenelor rase cu altele, de rezervă, scoase de la cutie și despre înlocuirea frumuseții pierdute prin aplicarea, după preferință, a perucilor blonde sau brune. Comerțul aurului capilar fiind la modă, Petronius pomenește într-altă parte despre un libert care și-a ipotecat pînă și părul. Mai aflăm, pe undeva, obiceiul romanilor de a-și păstra într-o cutie prețioasă, cea dintîi barbă, ce fusese consacrată zeilor, obicei care ne amintește unul mai nou : păstrarea unei meșe de păr împletită-n fundulițe, de la sărbătoarea tăierii moțului.

Altădată, cu altă ocazie surprinsă prompt *„Trimalchio a cerut apă ca să se spele pe mîni și și-a șters degetele umede de creștetul unui sclav“* care, probabil, înlocuia prosopul.

Cert este că, în destule privințe, pictura și poezia folosesc o imagistică apropiată, cu transplantări dintr-un registru într-altul, vorbindu-ne în mod curent de plasticitatea lirică sau de pictura literaturizantă.

Astfel, botticellianul tablou cu *„Nașterea lui Venus“* redă îndeaproape un text din *„Stanțele“* lui Poliziano. Iar în *„Ameto“*, narațiunea arcadiană a lui Boccaccio ne preia din Apuleius o meticuloasă laudă a părului feminin, tocmai pentru „plasticitatea“ modelului.

Întrepătrunderi și „capilarități“ în toate direcțiile !

Față de o asemenea situație, mi se pare bizară singularizarea la care îl supune G. Călinescu, definindu-l, pe Petrarca : *„Poet într-o țară de artiști plastici.“*

Scanned with OKEN Scanner

Reluînd obsesia tematică impusă de către Leonardo da Vinci — volutele fluide ale părului — vom cerceta unele sonete petrarchiste :

„*Cosița ei de aur răsfirată / O răsuceau inele mii, zefirii, / Vrăjeau în ochi văpăile privirii, / Cum nu a mai avut de-atunci vreodată. // Culoarea milei sta adevărată / Pe chip, sau numa-n ceața-nchipuirii ? / În piept cu iasca vie a iubirii, / Minune nu-i că m-am aprins îndată...*“ (son. 90).

Uneori, versurile sînt alegorice, tandrețea tinde să fie proclamată cosmic : „*Se-ngînă limpezi apele nebune / Din piatră-n piatră zvîrcolindu-și jetul, // Trezind în muzici de iubiri poetul, / Zeița castă iese din genune / Și-n păr încînd aur soarele îi pune, / Ea-și piaptănă bătrînul soț, încetul. // E Aurora cucerind înaltul ! / Cu ea răsare-un soare, apoi altul — / Pricină veche a orbirii mele...*“ (son. 219).

Sau împărtășește mirajul unor filoane telurice de foc rece, mineral : „*De unde-a scos Amor, din care mină / Comoara unui păr menit lucirii ?*“ (son. 220).

Pentru ca, în sonetul 292, să participe la recviem : „*Și rîsul ca un fulger pe figură, / Cosița ei de aur ondulată, / Tot ce făcea pămîntul rai, azi, iată / E-un pumn de rece pulbere-n natură !...*“

Chipul și părul iubitei apar la Petrarca în chip fulminant, orbitor și incendiar, totdeodată, iar moartea ființei adorate e comparabilă cu stingerea și răcirea unui astru.

Ineditul apariției este la fel de cutremurător și luminos ca la Dante, dar la acesta sensul primei spaime se risipește într-un extaz benign, care îmbogățește întreaga fire cu o proaspătă aură : „*Privirea doamnei mele-i o prezență / De raze dulci, că unde ea apare / Vezi lucruri de nezugrăvit și rare / Prin nobila și noua lor esență...*“

Vorbind despre acele „lucruri de nezugrăvit,“ Dante îmbrățișează, de fapt, poziția unui pictor. Ceea ce s-a și confirmat, prin realizarea colosalelor „fresce“ din marea sa Lucrare.

Cît privește sonetele lui, neîncetat, aproape în toate, se face elogiul privirii și al ochilor — astrale sorginți de lumină și lacrimi.

Ut pictura poesis !

Scanned with OKEN Scanner

*

Dacă pentru Leonardo da Vinci structurile helicoidale — amintind organizările cristalografice și construcțiile arhitecturale de o mare variabilitate dintr-un număr limitat de radicali simpli ai acidului dezoxiribonucleic — erau mai mult decît obsesive, ele își găseau reprezentarea grafică în multe din schițele sale și este evident faptul că simplificările volutelor sale, cum și reintensificările hașurilor într-un sens și o ordine identică, totuși distantă, își propune refacerea universului prin mirajul unității reverberate.

Considerînd desenul drept limbajul propriu sieși, este de înțeles pentru ce, căutînd în altă direcție și cu alt mod de exprimare, Leonardo da Vinci n-a fost fascinat de mirajul sonetului, nestudiindu-l și nesesizîndu-i potențialul.

Nu știu cît de eronate și de hazardate vor fi fiind apropierile și translațiile ce le voi sugera, dar socot că aparițiile formelor fixe de poezie în pragul literaturii europene moderne începînd cu distihul și alcătuirea ulterioară în strofe diferite, înfiriparea octavei, sextinei, catrenului și terținei ca unități constitutive, pentru a se ajunge la sintetismul formelor consacrate : cantonele, stanțele, baladele, rondelurile și mai cu strălucire — Sonetul, toate aceste ipostazieri ale poeziei moderne au fost rodul unor căutări, unor studii îndelungi, cu codificări, permutări, structurări, survenite în primul rînd prin conceptul eufonic al rimei, placată ca o inerție ordinatoare și activă asupra celeilalte eufonii anterior cunoscută, aceea a ritmului.

Lumea modernă, spre deosebire de lumea antică, este mai complexă și mai variat structurată, bizuindu-se nu numai pe *ritm*, dar și pe funcția activă a acestei biele care este *rima*.

Voi mai cita din *„Logica viului“* a biologului François Jacob, carte pe care am citit-o cu ochii dilatați ai poetului îndrăgostit de știință, fericit de a regăsi într-însa și o veritabilă lucrare de literatură, în sensul cel mai propriu — voi cita cîteva lucruri revelatorii, privitoare la

miraculoasa substanță monogramată A.D.N., purtătoarea specificității genetice :

„Este vorba de un lung polimer format prin alinierea a patru unități, repetate de milioane de ori și permutate în lungul lanțului ca semnele unui alfabet în cursul textului. Ordinea acestor patru unități dirijează ordinea celor douăzeci de unități ale proteinelor. Totul conduce deci spre interpretarea secvenței conținute în materialul genetic, ca o serie de instrucțiuni care conferă specificitate arhitecturilor moleculare, deci proprietățile celulei, spre considerarea planului unui organism ca un mesaj transmis din generație în generație. Sistemul combinatoric al celor patru radicali chimici poate fi considerat ca un sistem de numerație cu baza patru. Pe scurt, totul invită la asimilarea logicii eredității, cu cea a unui calculator. Rareori un model impus de o epocă și-a găsit o aplicare mai fidelă.“

Importantă este afirmația potrivit căreia cele patru unități programatice dirijează ordinea celor douăzeci de unități proteinice.

Dacă vom asemui rimele unui sonet (în număr de 4—5 pentru cel de tip petrarchist, sau chiar de 7, la cel shakespearean) cu acele patru unități ale acidului dezoxiribonucleic, iar în locul celor douăzeci de unități proteinice, care constituie materialul de construcție moleculară, vom socoti cele 14 versuri ale sonetului, adică cele 154 de silabe (în cazul sonetului clasic, perfect endecasilab) vom putea spune că aceste două structuri sînt foarte apropiate, mai cu seamă în cazul sonetului originar.

În acest sens, transcriu relatarea lui Fr. Jacob : *„Dacă vom desemna prezența celor patru radicali nucleici cu literele A,B,C, și D, prezența lui A pe un lanț impune cu necesitate prezența lui B pe celălalt ; în fața unui C se plasează întotdeauna un D. Semnele merg în perechi, în așa fel încît cele două lanțuri sînt complementare. Secvența unuia impune secvența celuilalt.“*

În cazul unui sonet clasic originar, avem de-a face tot cu patru rime (două pentru catrene, două pentru terține) într-o formulă de așezare a rimelor astfel :

Scanned with OKEN Scanner

ABBA—BAAB—CDC—DCD, iar din această așezare putem ușor înțelege cum versurile se vor depăna, ca vițele pe araci, într-o structură alcătuită tot *„din două lanțuri răsucite elicoidal unul în jurul celuilalt“* așa cum se urmăresc în voluta lor complementară cele două catrene și apoi cele două terține, într-un joc unitar.

„Aceste patru unități sînt repetate de milioane de ori în lungul lanțului, în combinări și permutări de infinită varietate. Prin analogie, se compară adesea această succesiune liniară cu cea care grupează semnele alfabetului în cuprinsul unui text. Fie că este vorba de o carte sau de un cromozom, specificitatea rezultă din ordinea în care sînt dispuse unitățile, adică literele sau radicalii nucleici“ — repetă distinsul biolog.

Apropierea de structura sonetului este mai evidentă, după cum se poate aprecia mai sus, decît în oricare alt caz.

Cînd vom vorbi, puțin mai încolo, despre înlănțuirea *coroanelor de sonete* pornind de la sonetul-matriță, sau despre acele desfășurări panoramice din cadrul *eseului liric,* pornind de la o tematică unitară, dar diversificată combinatoriu într-un babilon de construcții, vom aprecia mai lesne, comparativ, potențialitatea uluitoare a *„dicționarului nucleic“* ale cărui unități proteice, deși sînt limitate la douăzeci, se înlănțuie într-o arhitectură și o viziune de vastă frescă, asemănătoare înlănțuirii scrisului, compus, la rîndul său, numai din douăzeci și ceva de semne.

Dincolo de farmecul ingeniozității în simplitate, dar și al complexității combinatorii, de care se învrednicește materia vie, vom putea aprecia și în structura sonetului acel mister al gîndirii și simțirii umane dînd replica Naturii, iar poetul demiurg nu va avea tihnă niciodată, în zelul său aprehensiv, de a reconstitui și reda lumile imaginației și utopiilor filologice. *„Durata-nscrie-n noi o roată / Întocma—dogma.“* — după cum se exprimă Ion Barbu în „Oul dogmatic“.

În cinstea zulufilor davincieni, încrezător în logica viului și cascadele ei perlate, notăm următorul sonet:

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL — INTEGRON

Prin barba ta, Da Vinci, se derul
Spirale nebuloase, prinse-n dant —
Ca sfinții-ntr-o icoană de Bizant,
Rostogoliți prin nimburi — dens cumul !

Neizbăvit, din lanț înlănțui lanț —
Izvor al nesecatului Modul —
Cum, val din val, se desfășoară — sul —
Proliferantul Timpului bilanț !

Universalul — Unicul Principiu-i
Prin volbura luminii-ascuns, dînd zvonul...
O, de-aș putea-n ghioc să mi-l închipui
Primordialul cuget — *Integronul !*

Zbori buclă-n vînt !
Ah, tinerii — superbii !
Principiul Unic :
revărsarea ierbii...

*

Fuziunea dintre pictură și poezie este legitimă de-a lungul întregii istorii a artelor, atît prin duala preocupare a multora dintre creatori, cît și prin prieteniile trainice dintre plasticieni și lirici.

E locul să citățm acea „*Odă lui Salvador Dali*“ dedicată de către Federico Garcia Lorca, prietenul și rapsodul anilor studențești trăiți împreună, acel care la începutul secolului nostru avea să reînvieze o tradiție de mult uitată, proprie rapsozilor Renașterii Timpurii :

„O, Salvador Dali, cu vocea măslinită ! / Nu-ți laud imperfectul penel adolescent, / culoarea ce tîrcoale mereu dă vremii tale ; / doar zbuciumul din suflet etern fără hotar. // ...Penumbră surdă-i lumea și neorînduială / în primele hotare de oameni cercetate ; / Dar ale bolții stele, chiar tăinuind priveliști / vestesc perfectă schema orbitelor ce au. // Curgerea vremii-n forme numerice

Scanned with OKEN Scanner

se-adună / ce-s astfel rînduite de la un veac la altul...“ (trad. A. Covaci).

„Formele numerice“ în care „se adună curgerea vremii“, sînt sinonime cu acei „integroni“ pe care-i pomeneam, dar poziția lui Garcia Lorca față de fenomenalitățile naturale se situează într-acel realism magic, limpede ca lumina zilei : *„Faci bine fanioane că pui, cunoștiințînd / unde-i ascuns hotarul luminilor în noapte. / Deloc nu vrei, ca pictor, să te orbească forma / ce-i schimbător bumbacul al unui nour brusc.“*

Desprinderea de impresionism, de clarobscur și de romantismul deconcertant, oniric, este aplaudată de poet, odată cu reîntoarcerea pictorului și a instrumentelor sale la o estetică a adevărului, o lume reală : *„Paleta surprinzîndu-ți cu salturi în aripă, / ceri raza ce-i dă suflet și cupei de măslini. // Lung fulger al Minervei, de schele-nălțătoare, / unde nu-ncape visul și imprecisa floră, / Tu ceri străvechea rază care pe frunți rămîne / necoborînd la gură și-n inimă de om...“*

Cu siguranță că asemenea versuri ar fi stimulat interesul lui însuși Leonardo da Vinci, care ar mai fi fost atras și de zelul grandios constructiv și geometrizant al poetului : *„În cumpăna colinei și-a apei, Cadaqués-ul / Terase aridică, trepte-n spirală-ascunde...“*

Reîntoarcerea la vitalul crez al luminii și certitudinii raționale este admirabil definită în următoarele versuri : *„Tu, sufletul igienic, trăiești pe marmuri noi / Fugi de obscurul cadru cu necrezute forme. / Ți-ajunge fantezia unde-ți ajunge mîna. / Te bucure al mării sonet la geamul tău.“*

Privitor la această edificatoare strofă, voi adăuga aici comentariul lui Guillermo Diaz Plaja, autorul monografiei *„Federico Garcia Lorca“*, din care citez :

Sonetul mării, pentru că este vorba despre ceva concret și numerabil. Pentru că „poți să numeri valurile“. Carl Gebhradt scrie : „Oare nu este semnificativ faptul că înainte de baroc, artiștii nu știau să picteze decît valuri și că numai barocul a reușit să reprezinte marea ?“ Odată cu trecerea de la impresionism la arta secolului nostru asistăm la un fenomen invers : masa indefinită

Scanned with OKEN Scanner

cedează locul descrierii minuțioase. Se trece de la concepția baroc-romantică la cea clasic-renascentistă.

Schimbările survenite în arte și alternanțele marilor curente estetice sînt ele însile o dovadă enumerativă și întrucîtva ilustrează fața unduitoare a curgerii timpului. Ceea ce vreau să subliniez, însă, ca pe un *integron* al eseului meu, este metafora grandioasă a sonetului mării, care apare ca o bucurie-n fereastră.

„El soneto del mar" apare aici într-o monumentalitate deplină, ca o piatră filosofală, cu reflexele cerului și mării înnodate-n lumină, și în ciuda formulării concetiste, bănuită de o răceală lirică, ne vom întoarce să privim în safirul suprem al *acestui Sonet,* ca într-un glob vrăjit în care ni se relevă tainele universului.

Ne vom întoarce alături de Salvador Dali, căruia Federico Garcia Lorca îi dă sublimele sfaturi, odată cu invitația „la peisaj" :

„Să nu privești clepsidra cu aripi membranoase / precum nici aspră, coasa alegoriilor. / Penelul ți-l îmbracă și ți-l dezbracă veșnic / în aer, lîngă marea cu bărci și marinari..."

Ut poesis pictura !

*

Dacă se poate spune că pictura a pierdut un poet, în vreme ce poezia a cîștigat un pictor, această afirmație se poate referi, în primul rînd la abracadabrantul Charles Baudelaire.

Moștenind de la taică-său, care se preocupase printre altele și de pictură, unele înclinații către această artă, dar și datorită marei pasiuni proprii care i-a rafinat gustul și preferințele, adevăratul său debut publicistic a fost marcat de lucrările sale cu caracter critic, atît de pregnante, încît s-au stîrnit comparații cu Diderot și chiar cu Stendhal.

Analizînd *„Salonul din 1845"*, el pulsează un aer proaspăt în galeriile de artă și impune observațiile unui ochi nu numai avizat și obiectiv prin îndelungă contemplație, dar și de o luciditate necruțătoare față de falsele

Scanned with OKEN Scanner

valori și camarila interesată, atrăgînd atenția amatorilor de artă adevărată asupra aranjamentelor din afară :

„Critica jurnalistică, pe cît de tîmpă p-atît de furioasă, niciodată însă independentă, prin înșelăciunile și uneltirile ei sfruntate, l-a dezgustat pe burghez de acele ghiduri anuale datorate Saloanelor.“

Deși nu i se cunoștea încă opera lirică, apariția unui scriitor de formație certă a fost unanim observată în presă, delimitîndu-se în mod categoric acel „critic de artă“ sedimentat pe un tip de artist creator, mobilizat în mod liber în slujba Frumosului, față de tipul trepăduşului profesional, angajat al intereselor și coteriilor de culise.

Argumentînd susținut și justițiar împotriva acelei *„méthode de feuilletoniste“* aplicată în problematica artelor, Baudelaire analizează și desființează, pur și simplu, pictura unui Horace Vernet, flatată de critica oficială, pentru a se alătura cu un nestăvilit entuziasm realizărilor lui Delacroix, cel împotriva căruia cîrtea critica epocii.

Recunoscînd importanța desenului în artele plastice, el îl alege drept *criteriu,* dincolo de diversitatea genurilor, alăturîndu-i lui Delacroix pe Daumier și Ingres, proclamînd, prin temeinicia cunoașterii meșteșugurilor diferite și ochiul format al esteticianului, un model de critică de artă studiată paralel și în totalitatea ei.

În afară de recunoașterea personalității sale estetizante la un mod fulminant, activitatea aceasta dominată de atitudine fermă și incoruptibilitate este evident că nu avea să-i aducă nici un altfel de profit, chiar într-o perioadă în care istoria literară îl consideră a fi fost un veritabil *„clochard intellectuel“*.

Decăderea pecuniară a lui Baudelaire se datorase, în bună măsură, tot pasiunii sale pentru pictură, încăpînd pe mîinile veroase ale unor șarlatani ce-i vînduseră tablouri false din școala italiană, pe care el le expunea cîndva, în mod excentric, pe tavanul mansardei de la hotel de Lauzun, în perioada boemei de aur.

Se mai notează faptul că era nelipsit din saloanele Louvre-ului, unde un anume salon devenise ca al său, fiind locul de întîlnire cu prietenii săi.

Scanned with OKEN Scanner

Explozia spirituală provocată de „Nebunia Baudelaire“ — cum a numit-o cu exagerată circumspecție și cu nedreaptă aprofundare conformistul Sainte-Beuve — avea să se declanșeze abia după trecerea sa și dacă poezia lui „satanică“ avea să fie piatra de temelie a școlilor moderne ce-i vor urma, cu implicații care ne urmăresc, nu e mai puțin adevărat faptul că „estetica“ lui Baudelaire a impus, mai mult decît premisele esteticienilor declarați ai epocii sale, filosofia unui spirit al sintezelor artistice, prezența în publicistica vie a unui critic *total*, promovînd principiul „corespondențelor“ sale în lumea artelor frumoase și muzicii, tot atît de firesc și subtil ca în aceea a literelor și ideilor.

În pofida acelei „*menajerii infame a viciilor noastre*“ și acelui „*delicat monstru*“ cunoscut „*fățarnicului cititor*“ — „*semenul și fratele*“ poetului, Baudelaire a luptat permanent împotriva „*Urîtului*“ și a „*Spleen*“-ului devastator, nu numai autoexilîndu-se într-o Cythera posomorîtă a „*holteilor tîrzii*“ unde „*nu era un templu de umbră și răcoare*“ ci doar „*un șireang simbolic în care-i spînzura propriul său chip*“ — identificîndu-și destinul cu sosia villoniană. El a luptat, însă, cu adevărat, într-un chip mai profund — dincolo de „paradisurile artificiale“ — și cu o mentalitate umană puternică, densă, constructivă, realizînd în acea „insulă a preafericiților“ pindarici un edificiu nepieritor al operei sale, pe care nici un exeget distins nu s-a sfiit s-o compare cu fortăreața dantescă, socotind-o drept o modernă „Divină Comedie“.

Templul pe care l-a construit el seamănă cu Natura, avînd grandorile și decrepitudinile ei, dar păstrîndu-și savoarea nealterată și parfumul timpului inexpiabil.

Am tradus astfel, pentru sipetul intim, memorabilul sonet :

CORESPONDENȚE

Natura e un templu cu stîlpii vii, prin care
Adesea se-nfiripă cuvinte-n vagi ocoluri ;
P-aici răzbate omul, prin codri de simboluri
Care-i răsfrîng cătarea-n priviri familiare.

Scanned with OKEN Scanner

Prelungile ecouri din stins vacarm tresaltă,
Vădind misteriosul și tăinuitul cord,
Cu vastitatea nopții și clarul ei acord —
Profume, tente, sonuri palpită-ndeolaltă.

Isc proaspete miresme-n copilărești carnații,
Mai tandre ca oboiul, mai verzi ca iarba-n cîmpuri,
Iar altele-s ispite de avuții, triumfuri

De infinite lucruri ce se dezvoltă-n spații,
Cum ambra, moscul, smirna, tămîia — orga pură
Ce spiritu-ți vrăjește și simțurile-ți fură.

Determinarea viitorului curent simbolist prin acest sonet, care poate fi considerat un involuntar manifest-program, e un lucru însușit de istoria literară.

Cercetînd izvoarele *„fenomenului Baudelaire“* și oprindu-se asupra acestui sonet, regretatul Vladimir Streinu zăbovea asupra notelor și clasificărilor ediției lui Jacques Crépet, care căta a recunoaște sugestii din Hoffmann și Poe, influențe, dealtfel, care, dacă vom ține cont și de amuzanta confesiune a lui Baudelaire referitoare la „plagiatul anticipativ“ pe care l-ar fi comis asupra lui și ideilor sale poetul american — un fel de telepatie de tip liric, ce operează, între poeți necunoscuți între ei și atemporal, decalchieri ideatice și corespondențe universale. Referitor la Poe, identitatea de viziune și concepția simbolistică a universalelor „corespondențe“ este postulată în poemul *„Al Aaraaf“* : *„...Întreaga Natură vorbește și chiar lucrurile ideale / Produc, dînd aripi vizionare, sunete vagi...“* (trad. L. Deac).

Mie îmi pare, mai degrabă că în „Correspondances“ întrevăd acea „stare valchiuziană“ a tînărului Petrarca, înlănțuit cu frumusețea și grandioasa natură din valea rîului Sorga, în care sentimentul iubirii și apariția ființei iubite se regăsesc, prin filtrul naturii, într-o sinteză tonică și un dialog dumnezeiesc.

Iată cadrul cu „priviri familiare“ evocat de Petrarca în sonetul nr. 176 :

„Prin codri negri, aspre peisagii / În care om cu armă nu se-avîntă / Eu merg ușor și nu mă înspăimîntă /

Scanned with OKEN Scanner

Decît doar soarele din ochii dragii // Parc-o zăresc cu fetele și pagii, / Și inima, neînțeleapta, cîntă ! / Nu mi-ar răpi-o însăși bolta sfîntă ! / Dar nu sînt ei, ci brazii sînt și fagii !" (trad. C. D. Zeletin).

Iar în sonetul nr. 193 apare următoarea concluzie, în care sublimul e determinat de Laura, ca o proiecție a naturii dar și a geniului uman :

„Plăcută-n ceruri, vocea ei răsună / În vorbe-atît de dulci, că nu-ți dai seamă / De vraja-i, dacă n-o auzi cum sună. // Atunci eu simt cum își răspund, se cheamă / Și-ntr-o ființă numai se adună / Natura, arta, geniul, bolta mamă" (ibidem).

Pornind de la o stare de spirit sentimentală și de la un soi de confuzionism de tip metaforic, liricul Renașterii ajunge la o generalizare a sentimentului iubirii, permițînd realizarea unui concept identic celui la care ajunge, din direcția inversă, Baudelaire, printr-o *„intuiție intelectuală"*, de tip kantian, opusă cunoașterii senzoriale.

În discuție poate fi angrenat filosoful istoriei și al culturii Giambattista Vico, acel care, detașîndu-se de platonicienii și aristotelicienii Renașterii italiene, va căuta să pună bazele unei critici și estetici moderne.

Evoluția cunoașterii omului este împărțită de el în trei trepte distincte, intitulate, în ordine : vîrsta zeilor, a eroilor și a oamenilor, aceste *vîrste* marcate fiind, tot în ordine, de cele trei moduri ale cunoașterii : prin senzația directă, prin imaginație și prin rațiune.

Considerînd poezia drept întîia metafizică și teologie a omenirii, Vico încearcă să deslușească acea clipă în care *„cei dintîi poeți teologi și-au închipuit prima fabulă divină, cea mai mare din cîte s-au închipuit vreodată pe urmă, adică Iupiter, rege și tată al oamenilor și al zeilor și în gest fulgerător"*, pentru ca, mai apoi să se învrednicească *„și întregului univers de care puteau fi în stare și tuturor părților universului i-au dat ființă de substanță animată..."*

Trecînd de la mituri la alegorii, în cadrul aceleiași *logici* și *fantezii poetice*, specifice gîndirii primitive, Vico își continuă supozițiile :

Scanned with OKEN Scanner

De aici, primii oameni, care vorbeau prin semne, după natura lor au crezut fulgerele și tunetele a fi semne ale lui Iupiter (de unde apoi, de la nuo — „a face semn", s-a spus numen — „divina voință" cu o prea sublimă idee și demnă de a explica maiestatea divină), pe care Iupiter le-ar fi comandat prin semne și că atari semne ar fi fost cuvinte reale și că natura ar fi fost limba lui Iupiter. De aici numeroși Iupiteri (de care se minunează filologii, întrucît fiecare nație „gentilă" a avut unul)... reprezintă tot atîtea istorii fizice păstrătoare ale fabulelor, care dovedeau că diluviul fusese universal...

Pornind de la diversitatea unitară a acestor sisteme de semnalizări, problema limbajului și evoluția lui sînt considerate atît de intime cu enunțul poetic, încît, de cele mai adeseori, elementele lor se confundă.

Reîntorși la paralelismul nostru, afirmația că *„natura ar fi fost limba lui Iupiter"* se evidențiază atît în conceptul petrarchist, cît și în cel baudelairian, cu observația expresă că, în vreme ce primul ajunge la revelație, pornind de la simțuri și dilatîndu-se cu ajutorul imaginației, celălalt, pornind de la recunoașterea forței *numenale* a „pădurii de simboluri" în mod evoluat, rațional, direct, corespunzător „vîrstei oamenilor", face drumul de întoarcere, inductiv, spre lumea simțurilor, turmentate savant cu un drogaj balsamic, într-un nesaț de senzații tari, care să-i acopere trăirile ancestrale, altfel refuzate, dar nu uitate.

Treapta lui Petrarca e pragul „neofitului" renascentist, treapta lui Baudelaire este a „inițiatului".

Petrarca se înalță, spre simbolistica divină, Baudelaire plătește prețul fructului oprit — Rațiunea — prin dualismul structurii sale, decăzînd și pătimind infernul fizic din *„Litaniile către Satan"*, unde-l invocă să-l hodinească în preajma sa, sub *„Arborele Științei"*, în ceasul cînd ramurile se vor despleti asupra ființei sale, precum un *„Templu nou"*. Poetul, deci, preconizează o religie nouă, care, departe de a fi aceea a „răului" înțeles teologal, este bizuită pe dogmele cunoașterii scientiste.

„Litaniile lui Satan", deși amintesc pe acelea ale lui Villon, atît în forma, cît și în conținutul baladesc, fac

Scanned with OKEN Scanner

totodată impresia unei parafări eseistice, concluzionînd asupra tuturor „florilor răului".

Vorbind în al său „*Curs de poezie*" despre „*Correspondances*", profesorul George Călinescu își sintetiza astfel impresiile asupra multdiscutatului sonet :

„*Fondul poeziei îl formează inițierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile și cosmicele ar colabora. Mișcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, și dacă se poate vorbi de natural, în chip figurat bineînțeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor*".

Sonetul e apreciat, așadar, ca „*un fel de compunere muzicală, descriind doar organizațiunea interioară a poetului, spaima lui în fața universului. Presupunerea unei corespondențe metafizice între elementele universului este ideea poetică*".

Înlăturînd cu totul aserțiunea că *sentimentul* ar putea sălășlui în miezul poemei, criticul își temperează noțiunile, adjectivîndu-le întru preciziune, arătînd că pomenita „*spaimă în fața universului e un mod de a vorbi*", dar convenind să se exprime astfel : „*Poetul are o teroare calmă, o spaimă religioasă care e mai mult un act de cunoaștere*" iar fondul poeziei mărturisește „*atitudinea de inițiere în ordinea ascunsă a lumii*".

În fond, fie aceea o teroare chiar „calmă", o spaimă numai „religioasă", *sentimentul* poate fi greu tăgăduit într-o lucrare lirică, oricît de retorică și programatică ar fi, fapt care e vădit și-n exegeza lui G. Călinescu, fiind silit să revină asupra afirmației cu precizări treptuite, ori chiar să divagheze marginal.

În ce privește sonetul „Correspondances", poate că numai expresia „*regards familiers*" din primul catren și tot ar fi suficientă spre a trăda un *sentiment*. Dacă poeții pot *vedea* idei cu ochii minții, pentru care motiv ideea pădurii de simboluri care-l observă cu ochi familiari, prietenești, nu ar genera anumite sentimente de o intelectuală factură ?

În fond, sentimentul este tot o abstracție și dacă sfera cunoașterii umane e tot mai largă prin extinderea experienței, sediul senzorial al sentimentelor tinde tot mai

Scanned with OKEN Scanner

mult să se centralizeze, adică să treacă din zona periferică direct în aceea cervicală.

Se vorbește des despre „sentimentul istoriei", „sentimentul continuității" sau despre „sentimentul inefabilului", alăturîndu-se în multe cazuri cîte două abstracții, spre a o defini pe a treia. Călinescu propune : *„Să ne întrebăm, dar, ce sentiment exprimă Baudelaire din gama știută a sentimentelor ?"* Și tot el conclude : *„Răspunsul e greu de dat, tot așa cum e greu de dat în muzică."*

Dar *„gama știută a sentimentelor"* tinde, pe baza considerentului intelectual, prezent tot mai asiduu în poezia contemporană, să se lărgească la infinit, după cum spaima cosmică tinde să fie înlocuită prin stări determinate concret, verificabile și prin sentimente inedite. Poate că unii cosmonauți se vor exprima odată astfel : „Încerc niște sentimente marțiene, sau neptunice."

Revenind la sonetul în cauză, imaginea lui și apariția mai pregnantă a *sentimentului* s-au autentificat prin depistarea altui sonet, intitulat *„Obsession"*, unde sînt solicitate din nou — de data asta chiar în versul final, deci pivotînd întreaga încărcătură a poemului — acele *„regards familiers"* !

Am tradus sonetul, încheindu-l cu expresia urmărită :

OBSESIE

Păduri, cît mă-nspăimîntă a voastre catedrale,
Voi, orgi care detună-n damnate inimi, undi-s
Îndoliate cripte vibrînd de-o lungă jale,
Chemînd cu ale voastre ecouri *De profundis* !

Ce ură-ți port, Oceane ! Cît zbucium, cît tumult e
Răsfrînt într-al meu spirit ! Cu hîdul rîs mă spării :
Pe-nfrîntul ins, ce-n lacrimi se surpă sub insulte,
L-ascult în rîsu-acela, enormul rîs al mării !

Ce dragă fi-mi-ai, Noapte ! Dar făr'd-aceste stele,
A cărora lumină e-o limbă prea vetustă !
Nimicul, sumbrul, hăul — simțirea mea le gustă !

Dar beznele sînt pînze cu-nsufleţiri d-a mele,
Din ochiu-mi proiectate, puzderii, unde-apare
Şirag de fiinţe-apuse, priviri familiare !

Sonetul sintetizează conceptul romantic al personajului bolnav de spleen, byronianul *Lara* sau corsarul *Conrad*, cu sufletul zbuciumat şi inima bolnavă, avînd hiatusuri legendare în biografia lor sumbră şi grandioasă.

El se poate raporta, însă, în modul cel mai direct, la biografia lui Baudelaire, nefericit copil născut dintr-o familie nepotrivită. Taică-său avea şaizeci şi doi de ani, iar maică-sa numai douăzeci şi opt la naşterea lui, pentru ca la vîrsta de şase ani tatăl, prin deces, să-l părăsească. Văduva se recăsătoreşte curînd cu un militar de profesie, anume Aupick, sub tutela căruia va avea de suferit numeroase afronturi, (printre care şi deghizatul său exil într-o călătorie lungă pe mare, spre Calcutta, pe ambarcaţiunea căpitanului Saliz, de unde Baudelaire evadează cu greu, din insula Réunion, reîntorcîndu-se în Franţa).

Hula oceanică şi pădurile de simboluri vor fi tulburat îndelung pe adolescentul a cărui vîrstă fragedă fusese lipsită de tandreţea şi ordinea unei adevărate familii, tatăl şi rudele apropiate vor fi lipsit mult intimităţii sale sensibile, aşa încît dezvoltarea spiritului său pe calapodul romanticilor s-a produs pretimpuriu şi într-un climat vitreg.

În cazul lui, zbuciumul titanic şi desfăşurarea stihială din cugetul său nu ţin de metaforă, nici de concept, ci de propria lui trăire. „Privirile familiare“ pe care Baudelaire le-a rîvnit totdeauna se regăsesc în colocvii fantastice, probabil cu fantoşa tatălui său, ca în apariţiile înceţoşate ale prinţului Danemarcei, ori invocîndu-şi străbunii, cu o sfîşiere romantică. Gurile păcătoase i-au atribuit poetului chiar şi complexul Oedip.

Sentimentul, cel pe care îl căuta G. Călinescu, apare într-adevăr estompat şi împîclit, dar *apare* şi am motive să cred că, mai la urma urmelor, nici o poezie autentică nu poate fi privată de această imperativă implicaţie.

În povestirea lui Edgar Poe „*Revelaţiunea magnetică*“ somnambulul Vankirk, interlocutorul autorului, vorbind

Scanned with OKEN Scanner

despre „substanță“ afirmă că nu avem o noțiune suficient de generică pentru această „expresie“ și că „nu trebuie s-o considerăm ca pe o calitate, ci ca pe un *sentiment*“, această percepție a ființelor gînditoare fiind, în fond, modul în care apropie materia de felul lor organizatoriu. Nu voi căuta mai mult acum a susține acest punct de vedere, dar „placidul“ Baudelaire, pentru care nu numai contemporanii săi au purtat o lentilă rece, devine incendiar, dacă-l privești cu lupa.

Sonetul „Obsession“ mi s-a mai părut interesant nu numai datorită „privirilor familiare“ dar și prin obsesivitatea gestului și materialității picturale, atît de lăuntrică la Baudelaire.

Dacă Leonardo da Vinci considera spațiul drept o furnicăraie de puncte și linii, iar Michelangelo îl popula cu statui imaginare, Baudelaire concepe un *antispațiu,* o *antilumină,* o *antimaterie* în care însă triumfă, de asemenea, *ochiul* artistului, proiectîndu-și fantasmele sale vitale. Este mai degrabă o proiectare pe negativ.

Conceptuabilitatea unei asemenea arte paradoxale nu face decît să reflecte desperarea unui spirit nerezolvat, dacă n-ar fi să recunoaștem în „demonismul“ citat numai clipa acelei constituiri, încă tenebroase, din procesul creației.

Dealtfel, într-unul din studiile sale, Poe definea însuși inefabilul poeziei drept *„sentimentul Fericirii intelectuale și Speranța unei și mai înalte Fericiri intelectuale de acum înainte.“*

Răzlețele desene rămase de la Baudelaire mărturisesc predilecția portretistică, folosind tușa gravă, conturele ferme și hașura nervoasă, cu efecte de clarobscur, sugerînd culoarea.

Portretistica sa literară este la fel de pregnantă și nu putem trece peste sintezele sale lirice realizate în suita portretelor plastice din *„Farurile“*, unde conciziunea catrenelor rezolvă, ca niscai rafinate haiku-uri, desenul, coloritul sau ideea fiecărui tablou în parte, printr-un duct și o paletă de maestru.

M-a preocupat transpunerea în românește a menționatului poem, pentru destule motive, dintre care dificultatea nu s-a constituit ultimul, dar mai cu seamă

Scanned with OKEN Scanner

pentru că oferă un reunit triptic portertistic al lui însuși Baudelaire, după modelul trifazic al Hecatei : *poetul, criticul de artă* și *pictorul*.

Iată acest „eseu liric" :

FARURILE

Rubens — fluviu-al Uitării, grădină-n vis trîndavă,
Tu, pernă de trup fraged, ce-al dragostei har n-are,
Dar unde curge viața, pulsînd fără zăbavă,
Cum aerul în ceruri și marea întru mare ;

Da Vinci Leonardo — oglindă-afundă, sumbră,
În care fermecații heruvi, zîmbind, s-acumul
Învăluiți în taină, destăinuiți din umbră
De pinii și ghețarii ce le cuprind tărîmul ;

Rembrandt — spital de neguri ce-n geamăt se-ncovoaie
Cu, singur, crucifixul cel mare drept decor
Și-n care ruga plînsă exală din gunoaie,
Sub raza rece-a iernii, tăiuș fulgerător ;

Michel-Angel — vag spațiu unde Herculi se bușcul
Cu Criștii în devalmă și urcă făr' de preget
Fantasme viguroase-mpînzind acel crepùscul
Care-și deșiră giulgiul cu alungitul deget ;

Boxer mușcat de furii, nerușinări de faun,
Răcanului frumsața nealterată-i lași,
Cu piept plesnind d-orgolii, ins palid stins în scaun,
Puget — crai melancolic, cezar peste ocnași ;

Watteau — o, carnavalul de inime ilustre,
Asemeni unor fluturi care s-aprind în zbor,
Cu gingașe decoruri străfulgerate-n lustre,
Vărsîndu-și nebunia-n ăst bal căpietor ;

Goya — neprevăzutul coșmar ce dă tîrcoale
Cu foetuși puși fiertură în mijloc de sabat,
Babornițe ochioase și fetișcane goale,
Care pe draci i-ațîță c-un ciorăpior lăsat ;

Scanned with OKEN Scanner

Delacroix — lac de sînge cu îngerii satanii
La umbră de brădeturi întotdeauna verzi,
Sub cercănata boltă cîntînd fanfare stranii
Ca-ntr-un suspin de Weber, în care-abia te pierzi ;

Afurisenii, blestem, căinări, ieșiri din minte,
Și proferări și lacrimi — *Te Deum,* ce te-apropiu,
Dintr-un ecou într-altul, prin mii de labirinte —
Vai, muritoarei inimi îi sînt divinul opiu !

E repețitul strigăt prin mii de străji fidele,
E ordinul ce-ntoarce-nmiit vestirea gurii,
E farul ce s-aprinde pe mii de citadele,
Chemări boncăluite prin bungetul pădurii !

Aceasta-i, Doamne, sigur, cea mai de preț dovadă,
Precît ne-nvrednicirăm pe-a demnității cale,
Că lacrima sortită din vac în vac să cadă
S-a-ntors să moară-n țărmul eternității tale !

Istoriograful Paul Guth remarca judicios asupra acestui poem preluarea ideii tematice din „*Les Mages*“ a lui Victor Hugo, care, omagiind pe profeții, filosofii, poeții, artiștii și savanții omenirii, acei „*inventeurs tristes*“, pe care-i enumeră avalant, încerca să refacă un tablou sinoptic și un indice nominal dedicat istoriei culturii.

Baudelaire simplifică acest tabel la cîteva somități din istoria artelor și firește anume din artele plastice.

„*Farurile*“ recuperează totdeodată opiniile și adeziunile sale estetice, mărturisite cu ocazia „Saloanelor“ din 1845 și 1846.

Înlănțuirea „magilor“ hugolieni, ca și verigile esteticianului Baudelaire nu s-au iscat decît din aceeași rîvnă romantică pusă în căutarea și evocarea înaintașilor, dar și din strădania stabilirii unei tradiții atemporale întru creșterea și proliferarea acelui „condamnabil“ *magnetism* pe care l-am numit, nu fără o afectuoasă maliție, *socratic*.

Adaptarea peniței la funcția penelului îl prinde firesc și de minune pe poet, dovedind „ochi“, îndemînare și meșteșug lexic adecvat în zugrăvirea „modelelor“ după tehnica respectivă, folosind pasta și elaborînd substanța

Scanned with OKEN Scanner

identică. Se poate vorbi despre o știință componistică fără repros, simplificările mergînd direct la esență.

Înrîurirea lui Baudelaire asupra „erezilor" săi lirici e binecunoscută și revine altora meritul de a înnoda acele fire.

Sentimentul picturii și pasiunea sonetului răsucindu-se mai cu osebire în șnurul preocupărilor mele, mă bucur să invoc în agora noastră pe „iluministul" Rimbaud, cel care, după cum bine știm, face un salt remarcabil în istoria „corespondențelor", coborînd (sau urcînd) pe firul apei, mai spre izvoare, dincolo de cuvinte, inventînd binecunoscutul „alfabet al culorilor".

Am transpus celebrul sonet rimbaldian astfel :

VOCALE

A brun, *E* alb, *I* roșu, *U* verde, *O* bleu, vocale,
Cîteva zile-oi spune genezele latente.
A, brun corset de fetru cu muște vehemente
La crudele miasme roind și dînd tîrcoale,

Golf sumbru ; *E*, candoarea de aburi puri și tente,
Aisbergi cu lăncii lucii, regi dalbi, ninsori astrale ;
I, purpuri, cheag de sînge, rîd buze senzuale
În prada unor furii și chefuri penitente ;

U, cicluri vibratile divine-n mări viride,
A pajiștelor pace, cu turme, pace-n ride
Cu-alchimică pecete pe-a frunților văpăi ;

O, trîmbiță supremă — stridențe-n largi răsfrîngeri,
Tăceri ce-s traversate în zbor de Lumi și Îngeri :
— *O* Omega, o rază violetă-n Ochii Săi !

Definițiile tind a fi concise, cu imagini rafinate și sugestii diafane, picturale și simbolistice totodată, amintind procedeul etalării din poemul baudelairian.

Corespondențele sunet-culoare, aplicate de Rimbaud arbitrar, apar discutabile și ele ; dealtfel, au suscitat interes și preocupare nu numai în lumea artistică, ci și în largile cercuri mondene, deprinse a confunda, în mod

Scanned with OKEN Scanner

frecvent, noutățile plastice cu ultima linie de croială și imprimeul la modă. Totuși sînt implicate și unele aspecte mai grave. În articolul *Audiția colorată* din „Muzica și poezia“ nr. 1-1935, reluat fragmentar în antologia lui Emil Manu *Arta poetică la români* — 1979, profesorul doctor G. Marinescu (1863—1938) arată marele interes pentru acest fenomen de sinestezie, stîrnit, deopotrivă, pentru medici, psihologi, fizicieni, esteticieni, menționînd faptul că „acei care au observat pentru prima oară fenomenele de audiție colorată au fost artiștii și poeții“. Este pomenit magistratul și pictorul elvețian Solomon Laudolt, care „avea facultatea de a colora sunetele“. De asemenea se amintește de Leonard Hoffmann, citat de Goethe în *Teoria culorilor,* care „vedea diferite culori, ascultînd sunetele produse de instrumente muzicale : sunetul violoncelului îi era albastru-indigo, al vioarei albastru ultramarin, al clarinetului galben, al trompetei roșu viu etc.“ În literatura medicală, fenomenul a fost menționat pentru prima dată la 1812, de către dr. Sachs, studiindu-se pe sine și pe o soră de-a sa, iar mai apoi s-a creat o literatură destul de bogată. Sînt apreciate îndeosebi lucrările medicale publicate de Saurez de Mendoza și Flournoy, acesta din urmă emițînd ipoteza după care „audiția colorată ar fi un fenomen psihologic individual, creat pe asociații privilegiate“. Descrierea sinestezei a preocupat astfel pe medici și fizicieni, dar și pe simboliști, dintre care unii au devenit psihopați, precum Baudelaire *(Fleurs du mal* — 1857), Théophile Gautier *(Romans et contes* — 1843), intoxicat cu hașiș, urmîndu-le Rimbaud, al cărui „Sonet al vocalelor“ l-am transpus mai sus.

Pentru a dovedi că viziunile colorate ale sunetelor diferă de la subiect la subiect, profesorul mai alătura un sonet francez citat de Vigié-Lecoq, sonet pe care l-am transpus astfel :

La bolnav simț, dau voluptăți aceste
Culori și sonuri otova-ntre ele.
Vocale-aprind ochi mistici, cîntă-n stele
Dau viziuni și vraje de poveste.

Scanned with OKEN Scanner

A — trîmbiță-n triumf, rug roșu-n creste
E — lyra-n súsur, aripe angele,
Serafic alb, I — șuier lin, dantele
Dantele-n clare stări azur-celeste.

Arcușul plînge-n O cîntarea-i jună
Suspine mor cînd toamna stă s-apună
Vărătecul regret, un sor de pară

Sărută-n frunze sîngerii, sigile.
U — *viole d'amour*, un laitmotiv de-Aprile :
Vestitul ram de myrt culege-l, dară !

*

Ceea ce este important, însă, în echivalențele rimbaldiene, este concluzionarea că în expresivitatea limbajului pigmentul coloristic îl dau vocalele, fiind esențiale în articulația lui, deși sînt într-o mare minoritate față de consoane.

Simbolistica celor șapte culori din spectrul solar ar putea fi repartizată corespunzător celor șapte note din gama muzicală și după cît știu s-au realizat în ultima vreme chiar spectacole feerice cu o asemenea *orgă de lumini*, în care concertul propriu-zis era orchestrat și de o simfonie de fulgere policrome, desfășurate sincron.

Revelația și ideea lui Rimbaud, ingenioasă la timpul ei și de o autentică puritate enunțiativă, observă că varietatea infinită a colorismului în natură și în pictură se realizează printr-un număr restrîns de pigmenți cu extinsă arie combinatorie, tot așa cum limbajul rodează vocalele într-o infinitate de relații.

Într-adevăr, lumina albă a zilei, cea care este dătătoarea de viață și care îmbracă într-o pieliță fină imperceptibilă orice lucru, dîndu-i formă și culoare, rezultă din combinația întregului spectru solar, ale cărui componente pot fi, după legile fizice, despărțite-ntr-o prismă, iar în natură, prin jocul norilor și al oceanelor, proclamînd zorile și amurgurile supreme ori aurora boreală, ca spectacol universal de draperii somptuoase.

Scanned with OKEN Scanner

Concepția heliocentrică a universului nostru, pe care și-o însușise Leonardo da Vinci, notînd undeva : *„Soarele nu se mișcă“*, nu venea dintr-un elogiu pur metaforic, ci dintr-o lungă observație asupra acestui ochi cosmic care animă ființe și lucruri.

Rimbaud identifică această culoare cumulativă a luminii cu cea de-a doua dintre vocale, notînd extazul iradiației și purității implicate cu : E, considerînd, poate, că înaintea luminii a fost bezna cosmică, Întunericul absolut, idee subliniată-n culoarea neagră, notată cu prima vocală, totdeodată primul sunet-literă din suita alfabetică : Alfa.

Nu este exclus ca poetul să fi acordat simbolistica primei vocale în legătură cu o anumită optică asupra lumii și existenței, în spiritul satanismului baudelairian, preluat de către poeții blestemați, pigmentația neagră pulverizată încă din timpul căderii îngerilor, rătăcitori prin constelații și arhipelaguri de zgură.

Venera neagră — pe care Baudelaire o cîntă și o adoră, în persoana unei figurante obscure de la Teatrul Panthéon-ului, mulatra Jeanne Duval, amintind de o altă celebră opțiune pentru *„doamna brună“* din sonetele lui Shakespeare — e asociată în sufletul poetului cu imaginea mirifică și luxuriantă a nopții, stimulînd exotismul african, de care se va simți atras, probabil, și Rimbaud, cînd se îndreaptă spre Etiopia, după turbulentul „sezon“ petrecut „în infern“.

Exotismul „negru“ și-a răsfrînt penumbrele și asupra tinereții noastre, într-un „continent“ de beatitudine și huzur localizat între Eforie și Techirghiol, pe timpul cînd desenam mult în sezonul estival și admiram sculpturile de bronz viu și de „abanos cîntător“, ca un fericit „cuceritor de liniști“ ce eram, nabab de imagini și sugestii într-o lume asupra căreia notam :

...De-nflăcărata mare uitată-n urmă, mult,
Îmi leapăd lin privirea, ca melcul din cochinii
Și numai în ureche păstrez un vag tumult
Cum, ciclic, zbat în salturi tritonii și delfinii.

Scanned with OKEN Scanner

Păşesc ca o statuie, netulburat, deşi
Mai vîntură-n timpane mareele deşarte ;
Spre ora de amiază cu slavă voi păşi
Pe umezile lespezi, la ţărmul Mării Moarte...

Acolo, oboseala acestui pelerin
Ai cărui paşi i-acopăr pustiul şi nisipul,
Se va spăla de truda infernului marin
În care-şi încîlcise, robit de patemi, chipul.

Ca flacăra-n opaiţ s-o stinge-n ochiul lui
Imensa-nvîlvorare ce-i zăbovea-n pupilă
Pe pajiştea rănită cu stacojiu-verzui
Rostogolindu-şi paşii ca liniştea-n argilă...

Miazmele de sare şi alge care-nnod
Pe-aurifere ţărmuri ghirlande-n coasta mării,
Le tulbură aripa fantasmelor de iod
Şi grelele miasme din fundul scăldătorii.

Pentru aceste linişti plantate ca-n gravuri
În dobrogeana pustă de secetos prăpăd,
Sub arşiţa şi setea deplină ce-o înduri
Miraje populate şi exotisme văd.

Popoare africane, umbroase, ies din mîl
Şi tolănite-n soare bolesc de-o boală vagă
(Rimbaud, de bună seamă, fiind încă ţînc fudul,
Asemeni aventură visa pe-o viaţă-ntreagă !)
O trecere prin ţara solstiţiarei veri

Sub lenevoase zodii cu moleşală caldă
Şi-n dulcea toropeală lipsită de puteri
Arar să cazi, ca foca, de-a rostogolu-n scaldă...

Ţii minte-acele triburi de abisinieni ?
Şi-acele vaste cocini de unanim huzur ?
Hipopotamii tandri şi bivolii obsceni
Îngenuncheaţi în turme, sub ochiul tău, Arthur ?!...

Scanned with OKEN Scanner

Creolele sirene cum lîncezesc olaltă
În ciurde mari de umbre prin spațiul african,
Topindu-se, sleite în unanima baltă,
Ca nuferi mari, ori sloiuri de reactiv catran ?...

Dacă Jeanne Duval— „muza neagră“ a lui Baudelaire, asociată cu absența permanentizată a „privirilor familiare“ încă din frageda copilărie, la care se adaugă frecventarea „paradisurilor artificiale“, dacă toate aceste circumstanțe au reușit să-l cufunde într-o *Noapte* a simțurilor și rațiunii, dîndu-l pradă pretimpuriu ramolismentului cerebral și paraliziei generalizate, putem trasa cu lejeritate o paralelă acestui destin, adăugîndu-l pe acela al nefericitului Gérard de Nerval.

Lipsit de afecțiunea maternă, prin decesul mamei sale, pe care n-a apucat s-o cunoască, nu are parte nici de pătimașa lui dragoste din tinerețe față de actrița Jenny Colon, măritată cu un flautist.

Actrița moare curînd, la șase ani după ce-o cunoscuse și, dacă în acest interval de timp practicase așa-numita *„efuzie a visului în viața reală“*, lucru oarecum firesc în lumea plină de proiecții sufletești a poeților, repomenindu-i aici pe Dante și Petrarca — după moartea iubitei sale, abordă obsesia *reîncarnării,* călătorește în Orient, de unde se va reîntoarce în chip de misionar al syncretismului unor religii și rituri oculte, ceea ce îi va grăbi alienarea, înregistrată de către medici drept o excitație maniacală și cyclothimie, pînă la sinuciderea sa, spînzurîndu-se de o grilă a străzii.

Viziunea lui asupra lumii și realității se împîclește treptat, suferă un proces de poluare, privirile-i sînt oblojite cu lentile fumurii, ca acelea pentru cecitate, ori spre a întîmpina o eclipsă solară, întunecarea spiritului se accentuează, hrănindu-se în sensul cel mai propriu cu himere.

Alegoriile lui Dürer îl obsedează, îndeosebi *Melancolia,* după cum și heraldica dezrădăcinaților, printre care și a acelui misterios cavaler ce-și arbora pe armură un stejărel smuls, personaj întîlnit în „Ivanhoe“ de Walter Scott și a cărui deviză-n turnir era de baștină spaniolă : „El Desdichado“.

Scanned with OKEN Scanner

Corespondentul românesc al termenului poate fi „Dezmoștenitul“ sau, mai larg : „Deposedatul“, ori chiar „Dezesperatul“, iar poemul aparține acelui ciclu bizar de sonete reunite sub titlul : „*Les Chimères*“ și sub egida obsesivului „*soleil noir de la Mélancolie*“.

Poemul era multiubit de incomparabilul meu ispășit prieten George Mărgărit, care îl recita adesea la „*Cenaclul singaporean*“, cheltuindu-se apoi multă sudoare cu străduințe de a-l traduce.

Nu păstrez nici o variantă de atunci, dar, în semn de omagiu adus acelor unici ani de „himere“, încerc o nouă transpunere, ca și cum spiritele lui Ghiță Mărgărit, Ludovic Antal și Nelu Winkler ar mai putea-o auzi :

DEZMOȘTENITUL

Sînt eu, înneguratul — vădanul — abătutul,
Sînt prințul Acvitanei cu turnul la picioare :
Unica-mi *stea* e moartă — și constelat mi-i lutul
Cu al *Melancoliei* de-a pururi *negrul soare*.

În noaptea sumbrei cripte, doar tu mi-alini urîtul,
Redă-mi, o Pausilippe, italica ta mare,
Dă-mi *floarea* ființei mele ce-n deznădejdi fu scutul,
Dă-mi bolta mea cu vițe și roze suitoare.

Să fiu Amor ? Sînt Phoebus ? Lusignan, Biron ? Cine-i ?
Mi-e încă-ncinsă fruntea de buzele reginei ;
Ades visam în grota unde-nota sirena...

De două ori răzbit-am peste-Acheron avena
Prin modulări rulate pe lira lui orphée
Cu suspinări de sfîntă și chihotiri de fée.

O „*lumină a deznădejdii*“ vor sesiza și exegeții de mai tîrziu ai acelui bizar poem „*Ulalume*“, datorat lui Edgar A. Poe, acel tiz nervalian, pînă la un punct, în privința destinului și destrămării fizice.

Pasiunea lirismului comparat — urmărind îndeaproape și mirifica etalare a superbului evantai pe care-l sugerează aurora sonetului în relativ scurta, dar cople-

Scanned with OKEN Scanner

șitoarea lui istorie — mă îndeamnă să mă întorn, însă, către „lăcrimările" petrarchiste, aducînd în prim plan, nu fără noi implicații, unele sugestive citate.

Iată în sonetul nr. 216 : *„Plîng toată ziua și cînd ziua trece / Și-n somn cad noaptea-mizeri muritorii / Sporindu-mi răul plîng și mă prind zorii ; / Astfel viața-n plînș mi se petrece // De-atîtea lacrimi ochii stau să-mi sece, / Îmi plînge inima și-o trec fiorii... / Sunt ultimul din cei supuși erorii / A căror pace zbuciumul o-ntrece. // Vai, între două prăbușiri de soare / Și între două răsărituri, scade / Această moarte căreia-i spun viață !..."* (Trad. C. D. Zeletin).

„Răul" pe care Petrarca îl sporește plîngînd, depășește aici cadrul particular al iubirii sale pentru Laura și prefigurează dimensiunile unui *rău secular,* dăinuitor în sufletul îndrăgostiților și spiritul neliniștit al poeților.

Privirea lui Petrarca se arată a fi rănită de aceea a iubitei, care, prin apariția ei, tinde să eclipseze însuși soarele : *„În plină zi sta soarele să piară / De mila Creatorului zidirii, / Cînd m-au străpuns săgețile privirii / Și ochii voștri, Doamnă, mă legară."* (son. 3 — ibidem), astfel încît : *„Doi ochi îmi țin și moarte și iubire ; / Privirile-mi se tem spre ei să meargă / Și fug cum fug copiii mici de vargă : / De mult feresc privirea de privire..."* (son. 39 — ibidem).

Și Petrarca, deși nu-i obsedat de exotismul Venerei negre, ca Baudelaire, cultivă — din pricina temerei permanente și „răului" diurn al doritei și totdeodată „insuportabilei" apariții — oblăduirea nopții, justificîndu-se : *„Ochi sfinți, atoatevăzătoare stele / Trecînd prin scut și coif cu raza clară, / Voi mă vedeți lăuntric și-n afară, / Deși nu gem și nu vărs lacrimi grele ! // Cum mă străbateți cu puteri de lege, / Ca prin cristal o rază a tăriei, / Nu mai grăiesc, mi-i de ajuns dorința... / Madonă, numai voi veți înțelege..."* (son. 95 — ibidem).

Tematica aceasta îl preocupă de mult pe Petrarca și încă din sonetul nr. 19 își punea probleme optice, recunoscîndu-și ochii slabi, din cauza unor dioptrii care-i afectau, de fapt, inima : *„Sînt vietăți ce pot privi în*

Scanned with OKEN Scanner

soare / Cu cea mai limpede căutătură, / Iar altele lumina n-o îndură / Și ies doar noaptea din ascunzătoare; // ... // Mi-s ochii slabi — Madona e lumină! / Dar nici nu știu să-mi aflu adăpostul / În loc retras și nici în ora sumbră.// Cu ochi slăbiți și plînși, setoși de umbră, / Atotvederea, vai, mi se destină / Și cu știință-n foc îmi aflu rostul" (ibidem).

„Atotvederea" destinată poetului este și — în mod paradoxal — cauza incinerării și întunecării sale, deoarece, se explică, Madona e însăși *lumina*, o sursă mai amplă decît a soarelui, mai cuprinzătoare și mai penetrantă — în fond, *iubirea*, la care e condamnat prin *destin*, forță binecuvîntată, deopotrivă de malefică, de care n-are cum se feri și pe care, orbind, *nu poate să n-o vadă!*

Dar cel mai cuprinzător și cu totul remarcabil asupra acestei obsesivități, de o surprizătoare „modernitate" aș zice, se detașează sonetul nr. 212: *„Sînt fericit cu visul sub pleoape". / Îmbrățișez doar umbrele fugare, / Înot într-un ocean fără hotare, / Clădesc nisip și scriu în vînt, ori ape... // Și Soarele ador, și n-au să-mi scape / De la orbire ochii, și călare / Alerg o căprioară-n goană mare / Dînd pinteni cruzi mîrțoagei mele șchioape. // Orb și-ntru totul pustiit de vlagă / Implor Madonă, Moarte și Iubire, / Spre răul meu și-n chinuri necuprinse. // De douăzeci de ani — o viață-ntreagă — / Durere numai, plîns și tînguire: / Sub astru-acesta sufletu-mi se-aprinse...*" (ibidem).

Acest sonet merită o atenție deosebită, precum și acoladele pe care le propune, în spiritul celui mai socratic magnetism.

Declarativ dintru început, poetul se retrage, odată cu primul vers, în fericirea visului adăpostit sub pleoape, schimbînd lumea realității cu aceea autentificată de Edgar A. Poe în poemul *Evrika*, drept fiind a *„visătorilor și celor care cred în vise, ca singure realități"*. Astfel, Petrarca îmbrățișează *„doar umbrele fugare"* ale unei realități despre care tot Edgar A. Poe avea să spună: *„Putem să dublăm oricînd frumusețea unui peisaj, atunci cînd îl privim cu ochii întredeschiși"*, ceea ce — după aprecierea lui Vincent Buranelli, auto-

Scanned with OKEN Scanner

rul monografiei despre E. A. Poe din care citäm — *„constituie o aluzie la viitorul impresionism“.*

Și Buranelli precizează : *Poe a observat că, sub privirile sale, obiectele fizice capătă forme bizare și minunate. Chiar în primul lui volum de poezii, în „Tamerlan“, poetul afirma : „Eu ochiul mi-am oprit ades, / Și slova de-nțelesuri grea / Simțeam cum parcă se topea / în viziuni fără-nțeles“,* considerînd că : *„Mare parte din opera sa ulterioară va încerca să găsească explicația la această problemă.“*

Același autor afirmă, pe bună dreptate, că : *„Poe a devenit un precursor al simbolismului și suprarealismului, descoperind noi căi de a revela lucruri aflate prea adînc în spiritul său, pentru a fi exprimate prin cuvinte obișnuite.“*

Oare, E.A. Poe, cel care aproba punctul de vedere al lui Shelley din *„Apărarea poeziei“*, susținînd că fiind Platon cel mai mare poet care a existat vreodată, nu poate fi considerat, într-o oarecare măsură, drept „petrarchist“, desigur excluzîndu-se orice adiere diminutivală ?

Nu e nici un fel de cutezanță nici atunci cînd G. Călinescu, comparînd predilectul impuls către părul blond al femeilor *„ai căror coafeuri divini sînt adevărați bijutieri“*, îl aprecia, în treacăt, pe Mallarmé ca pe *„un emerit petrarchizant“ !*

Insistînd cu analiza primului catren din sonetul nr. 212, pe care l-am supus discuției, mirîndu-mă întrucîtva de modul expeditiv cu care l-a tratat ex catedra profesorul *„Cursului de poezie“*, vom constata o admirabilă sublimare meditativă a versului și sintetizare a melancoliei *„Eclesiastului“* care împlinește *„Cîntarea deșertăciunilor“* și din care, spre comparație, am extras cîteva versete de la început : „2. *Deșertăciunea deșertăciunilor, toate sînt deșertăciuni.* 4. *Un neam trece și altul vine, dar pămîntul rămîne de-a pururi.* 5. *Soarele răsare, soarele apune, zorind către lăcașul său ca să răsară iar.* 6. *Alergînd spre miazăzi, răsucindu-se apoi spre miazănoapte, vîntul face roate-roate și întoarce mereu în ocolurile sale.* 7. *Toate fluviile curg în mare, dar marea nu se umple ; către locul de unde au pornit, acolo ele vin*

Scanned with OKEN Scanner

înapoi ca să purceadă iar. 8. Toate lucrurile se frămîntă mai mult decît poate s-o spună graiul omului : ochiul nu se satură de cît vede și urechea nu se umple cu cîte aude. 9. Ceea ce a fost : aceea va mai fi și ceea ce s-a petrecut aceea se va mai petrece, căci nu este nimic nou sub soare."

Observînd rostogolirea ciclurilor naștere-moarte, război—pace, rîs—plîns, sădit—cules, agonisire—iros, construcție—ruină, Eclesiastul le evaluează pe toate că „*toate sînt deșertăciune și goană după vînt*", exprimate fiind atît de concis în versul lui Petrarca : „*Clădesc nisip și scriu în vînt, ori ape*", la care s-ar putea adăuga sarcasmul poesc : „*În timp ce îngerii, toți palizi și triști, / Ridicîndu-se, afirmă, în cor, / Că tragedia aceasta e „Omul" / Iar eroul e Viermele Cuceritor*" (trad. E. Gulian).

Cu ocazia acestei investigații, am aflat și sorgintea ecleziastică a locuțiunii călinesciene, atît de frecvent clamată la cursurile sale : „*Căci nu este nimic nou sub soarele poeziei !*"

Versetul a mai fost, dealtfel, comentat și de către Shakespeare în sonetul său numerotat LIX : „*De nu e nou nimic și tot ce este-a / Mai fost cîndva, o, mintea cum se minte ! / Născînd idei în zilele acestea / Ea naște-un prunc născut mai înainte*" (trad. Neculai Chirică).

Se poate ca să fie o simplă întîmplare metafora comună și identitatea mijloacelor de transport ce le au la îndemînă cei doi îndrăgostiți, dar în sonetele numerotate L și LI, Shakespeare apelează, de asemenea, la o mîrțoagă, desigur ca un prag intermediar comparației dintre nerăbdarea sentimentului și viteza de scurgere a timpului, lentă în anumite ocazii ardente, ori alteori inoportun pripită, după cum se poate deduce : „*Trudind sub mine, calul meu mă poartă / Spetit de jalea mea și-abia se ține / De parc-ar ști, sărmanul, ce deșartă / E graba cînd mă duc de lîngă tine*" / (son. L) și : „*Dar cum să-mi iert mîrțoaga la-nturnare / Cînd și galopul parcă-i fără spor ? / Să-l îmboldesc ? Chiar dac-aș fi călare / Pe vînt și tot nu mi-ar părea că zbor ! // Cum calul ca dorința mea nu zboară, / Rămîne ca dorința zbor să-și ia, / Și*

Scanned with OKEN Scanner

iute și ca fulgul de ușoară — / Iertînd, din dragoste, mîrțoaga mea ; // El meargă-ncet și-acum și cînd se-ntoarce ; / La-ntors eu voi zbura, el, cum i-o place !" (son. LI — trad. N. Chirică).

Tonalitatea lui Shakespeare este evident hazlie, marcînd un umor de situație, într-o realitate posibilă, în vreme ce „mîrțoaga" petrarchistă, deși gravă, rămîne „conceptuală", deci abstractizantă.

Legîndu-ne puțin de această apropiere aparentă între termenii de comparație, băgăm de seamă faptul că deși metafora *călărește* pe o „mîrțoagă" noțională asemănătoare, în ambele cazuri, urmărind un scop asemănător, printr-o imagine identică, totuși imaginea realizată de Shakespeare e mai izbitoare, apare ca un caz particular, rupt din viață și, deci, mai convingător dureroasă pe cît de hazoasă, stîrnind interesul direct și compasiunea cititorului, pe cînd imaginea petrarchistă se estompează, implicînd și oarecare dificultate în receptare.

Situația aceasta bizară s-a creat în mod incitativ și cu dezvoltări polemice odată cu apariția manifestului imagist al lui Ezra Pound care definea : *„O imagine este ceea ce prezintă un complex intelectual și emoțional într-o clipă."* Serge Fouchereau în lucrarea sa : *„Introducere în poezia americană modernă"* cată a lămuri unele lucruri : *Prezentarea bruscă a unui asemenea complex liberează energia poetică. Într-o conversație între Pound și Hulme citată în Make It New, cei doi stabileau diferența între „metafora precisă, interpretativă" a lui Cavalcanti și imaginea pur decorativă a lui Petrarca. Primul, poet autentic, după Pound, gîndește în imagini concrete, iluminatoare ; celălalt nu gîndește decît prin abstracțiuni ; între ei s-a produs faimoasa „disociere a sensibilității" despre care vorbește Eliot în eseul său despre poeții metafizici...* și : *„De aci, marea apreciere dată poeziei lui Dante, Cavalcanti, trubadurilor și poeților metafizici."*

Iată-ne, în sfîrșit, nu fără cuvenitele ocoluri care definesc linia dreaptă, la concluzia sonetului nr. 212 al lui Petrarca, unde terținele subliniază starea deplorabilă și paragina sufletească a subiectului liric, care invocă Ma-

Scanned with OKEN Scanner

dona, Moartea și Iubirea asupra „răului“ său, fiind adus într-o stare de *orbire* sub spectrul acestui „*astru*“ care i-a aprins sufletul. *Acest „astru“* nu poate fi altul decît *„soarele negru al Melancoliei“*, atîta timp cît cugetarea Ecleziastului stîrnește, după cum am auzit, mintea lui Shakespeare, avidă de idei noi, să nască, în fond, *„un prunc născut mai înainte“*.

Petrarca insistă și în sonetul nr. 219 asupra acestui destin similar celui al lui Oedip, care-i pîrjolește retina și-i arde inima : *„E Aurora cucerind Înaltul ! / Cu ea răsare-un soare, apoi altul — / Pricină veche a orbirii mele... // Doi sori se-nalță astfel : al meu pare / Pe cel din cer să-l stingă cînd răsare, / Precum în zori acesta stinge stele.“*

Claritatea exprimării și confuzionismul imaginii merg mînă-n mînă într-o asemenea elevată orînduire a cuvintelor și a versurilor, dînd oareșicare temei profesorului Călinescu să ezite în pipăirea *sentimentului.*

Senzațiile ascetului Petrarca vor fi, însă, reinterpretate și „renăscute“ de tizul său carnal, laic, în care descompunerea fizică germinează dureri imediate, senzorialul e transformat instantaneu în *sentimente,* imaginea devenind (cu anticipație !) *imagistă,* numindu-l pe acel posedat partizan al reîncarnării — Gérard de Nerval — care, în momentele sale de luciditate, își explică procesul chimic, devastator, al Gloriei. Am tradus astfel :

PUNCTUL NEGRU

Acelui ce privește în soare lung, fixîndu-l,
I-apar în ochi vedenii și-l urmăresc, de-a rîndul,
Prin preajma lui, prin aer, cu pata lor lividă.

La fel, cît încă tînăr, desprins de poala rochii,
Spre glorie, o clipă, mi-ncumetasem ochii :
Un negru punct rămase-n privirea mea avidă.

De-atunci, legat în totul și ca un semn de doliu,
De-ndrept oriunde ochiul și-adastă cu orgoliu,
O neagră pată-mi pune-n priviri pecetea gravă !

Scanned with OKEN Scanner

Deci, eu și fericirea, pe veci, ne-am frînt în două !
Oh ! poate doar zăganul — vai nouă, oh, vai nouă ! —
Neînfierat, contemplă-nspre Soare și-nspre Slavă !

Obsesivitatea culorii negre în poezia universală reprezintă o „pată“ imensă lirică și un mare vîrtej sumbru i-a avalat pe mulți poeți, sugerînd acele „gropi negre“ cosmice, descoperite în ultima vreme de astronomi, bizare pete negre în sorbul cărora se prăbușesc galaxii și universuri, vestigii cosmice de *lumină neagră.*

Baudelaire plonjează în pletele muzei sale de culoare, căreia îi proslăvește părul negru exotic, evocînd continente : *„Asia moleșită și Africa-nfocată / O lume de departe, pierdută, moarte-aproape / În fundul tău învie, pădure parfumată“* (trad. Al. Philippide).

Părul iubitei e confundat și cu o „mare de abanos“ în care *„e-o feerie-ntreagă de steaguri, de catarguri, de bărci și lopătari“*, dăruindu-i-se cu totul : *„Scufund în tine capul meu dornic de beție, / Negru-ocean în care-i alt ocean închis !“* (trad. ibidem).

Versul din urmă îmi va aminti acel vis al reverberației în oglinzi paralele, pe care Poe îl va defini astfel : *„Tot ce se vede sau pare / E doar vis într-unul mai mare“* (trad. E. Gulian).

În tinerețea mea am notat undeva un vers obsesiv, care nu m-a părăsit niciodată și care sună așa :

În ochiul meu stă scris un ochi în care
Stă scris : „Acesta-i Ochiul-Cel-Mai-Mare !...

E un semn că imaginile și obsesiile lirice revin pe nimburi concentrice, cumva ca în acele sfere chinezești de fildeș, cuprinse una-ntr-alta.

O imagine de acest fel a formării lumilor de imagini mi-o sugerează întotdeauna păpușa rusească — Matroșka — fiind o suită miraculoasă de păpuși în păpuși. Printre baladele mele, i-am dedicat una.

Vrînd-nevrînd, am adoptat o asemenea formulă și în elaborarea acestui eseu liric, construit cu orbite planetare, dar și cu un sorb central.

Scanned with OKEN Scanner

Continuînd să evocăm culoarea neagră, la secvența Baudelaire nu putem neglija parfumatul sonet adresat „*Unei doamne creole*“, aceasta cu atît mai mult cu cît supremul omagiu pe care i-l închină este „*inima poeților din care vor încolți o mie de sonete*“.

Multîndrăgitul G. Călinescu, depistînd o cărare obscură, nu scapă ocazia de a-i mai adăuga lui Petrarca încă o tresă : „*Se pare a fi avut primul sentimentul frumuseții de culoare. În Trionfo d'Amore întîlnește pe Perseu și vrea să știe : Cum i-a plăcut în Etiopia Andromeda, / Fecioara neagră.*“

Curat „nimic nou sub soarele poeziei“ !...

Imaginea sumbră a „Corbului“ poesc, profilată pe bustul palid al Athenei-Palas, vine să încununeze dialectica imanentă a lucidului și obscurului, a celor două lumini : Albă și Neagră — complementare sorginți de culori absolute, din jocul cărora s-animă lumea, o lume căreia unii poeți i-au preferat „negativul.“

Corespondențele sunet-culoare culminează însă cu acea copleșitoare „*eufonică podidire de izvoare*“ din „*Clopotele*“ lui Edgar Poe, acel „*cîntec lichid, adormit*“ care „*fîlfîie din notele de aur topit*“ și se transformă într-o „*deznădejde animală, / Cum mușcă din aer, zornăie, zbiară / În arama lor răcnește o fiară ! / Panică revarsă, otrăvită, / În sînul aerului care palpită !*“ (trad. E. Gulian).

Desfășurarea sonică, amplificată necontenit, este asociată cu o veritabilă spaimă cosmică, în drapajul îndoliat al Nopții :

„*Ascultă marile clopote de-alarmă — / Clopote de-aramă ! — / Ascultă, basmul de teroare și spaimă ce spune acum a lor larmă ! / Cum zgîlțîie de tare speriata ureche / A nopții — / Scrîșnind în ea spaima lor nepereche !...*“ și „*Mereu îndoliate, tropare, ropote, / În lugubru hang de clopote...*“

Rima siluită, asonanța, încălecarea sunetelor, repetarea avalantă a vocalelor, pendularea între metaforă și explicitarea lucidă a senzațiilor, procedeelor diverse aplicate, toate problemele pe care le ridică acest poem îl

fac, desigur, intraductibil și de un farmec cu totul particular.

Influențele poești le vom găsi însă mult mai condensate în „orchestrațiile“ scrupuloase ale lui Stéphane Mallarmé, acel care-și hrănea spiritul cu spleen-ul baudelairian și cu bizareriile turnului de fildeș al lui Huysmans, dar și cu euforiile lui Poe, înspăimîntîndu-se de acea clipă saţiată livresc : *„La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.“*

Părtaș al acelei negre desperări despre care s-a mai vorbit, contemplativul Mallarmé simte o izbucnire revoltată nu numai împotriva luminii diurne și a seninătății celeste, dar și împotriva acelor clopote sonore, funeste maestrului Poe ca și muzicalității discrete, pînă la liniștea expresivă a simboliștilor.

Am încercat transpunerea românească a poemei *L'Azur*, astfel :

AZURUL

Azurul cu eterna-i serenă anatemă
Învăluie, c-un farmec de flori plutind puzderii,
Poetul stins de vlagă ce geniul și-l blestemă,
Prin sterpele pustiuri de mult dînd pas Durerii.

De fug, de-acopăr ochii, c-o flacără sporită
Cumplita remușcare în pieptu-mi gol stă paznic !
Unde să fug ? Vai, oare, ce noapte nălucită
S-arunc, fîșii, să-nvălui disprețu-acela groaznic ?

Vai, ceţuri, sus ! Cenușe, văl monoton ți-ndeamnă
Cu pîcle zdrențuite precît întregul cer e,
Pe care-or să-l înece livide bălți de toamnă,
Durați-mi vast plafonul acesta de tăcere !

Din smîrcuri letheene, ieși tu și-n cale-adună
Extaticele mîluri și palidele trestii,
Tu, drag Urît, s-acoperi cu netrudita-ți mînă
Spărturile azure de zburătoare bestii.

Și încă ! Făr' d'odihnă, acele sumbre hornuri
Să fumege și-n zgura stîrnită de-nchisoare
Să stingă în oroarea și-n negrele iscornuri
Într-amurgitul astru gălbui sleit pe zare !

E cerul mort ! Te-ndură, materie, să-i dărui
Uitarea-ntru Păcatu-i și-n Idealu-i crunt,
Martirului acesta, dă-i tihna fiecărui,
Cu turma omenirii în staulul de-orînd !

Căci vreau, cînd al meu creier, golit, mi se deschee
Ca șipul cel cu dresuri izbit de zid, să-ndur,
Nemaisulemenindu-mi amarnica idee,
Într-un căscat lugubru acel deces obscur...

E-n van ! Triumfă-Azurul și eu l-ascult cum cîntă
În clopote. Și glasu-i din suflet parcă-l sînger
Amplificînd tortura, cumplita lui izbîndă
Și-nsuflețind metalul tresaltă-albastrul înger !

Rostogolit prin neguri, străvechiul son pătrunde
Nativa-ți agonie ca un pumnal de dur :
Revolta-mi inutilă, perversă, pînă unde ?
Sînt obsedat : Azurul ! Azur ! Azur ! Azur !

Căutînd să cuprindem și să dăm un țărm cuvenit largilor unde stîrnite în modul cel mai natural de către sonetul „Vocalelor“ rimbaldiene, nu vom adăuga încă acele mișunătoare universuri de poeme, povestiri, legende, alegorii sau apariții siameze, sosii metaforice, reverberații etc., ce invadează memoria și simțurile noastre (cum, de-o pildă, la vocala I, corespunzătoare roșului, n-aș putea omite fantasticul cal de foc din sugestia poematică „Metzengerstein“, revăzut într-o herghelie de flăcări, multiplicată pînă la coșmar, într-un film artistic francez de scurt metraj — sau, la vocalizarea lui O, n-aș putea să trec sub tăcere ritualul acordat, prin care Barbey d'Aurevilly oferea cărțile sale impecabil realizate sub aspectul grafic, îmbrăcînd costumul adecvat cu azuriul coperților). Nu. Voi face însă o singură observație perti-

Scanned with OKEN Scanner

nentă tînărului Arthur, pentru o infimă rectificare în „alfabetul“ său.

Vocala U este sugerată prin culoarea verde, în loc să fie egalizată cu galbenul, cum s-ar cuveni. S-ar cuveni pentru motivul următor : Culorile fundamentale ale picturii sînt, după cum se știe, cele folosite de vechii egipteni : roșu, galben și albastru, iar din combinațiile lor rezultă toate celelalte complementare, întregul spectru și deci și majorele alb-negru. Culoarea verde se compune din galben și albastru, nefiind pură ea însăși, fapt care se pare că i-a scăpat din vedere poetului. U ar fi putut să corespundă albastrului, Uraniei și mării terestre, iar O — galbenului polar, stacojiului toamnei, orfevrăriei cosmice etc. Dar vom respecta „eroarea“ inventatorului.

Încercînd să imaginăm un iodler, de pildă : „O-laria !“, vom avea combinația : albastru, negru, roșu-negru, ceea ce ar propune interpretarea următoare : un început luminos, cu speranță promițătoare, o amiază sumbră și un amurg sumbru sîngeros.

Reluînd, apoi, strigătul marinăresc, propriu în orientarea pe ceață a pescarilor : „Ahoe !“, formația culorilor va fi următoarea : negru, albastru, alb, adică un început sumbru, urmat de o deschidere senină și o lumină intensivă.

Cu asemenea jocuri ne amuzam studențește, ca la rubrica de profeții a unui magazin cu zodiace, exprimînd litera, sau diftongii corespunzători, pentru fiecare coleg, după nota primită la examene : bilă albă, roșie, neagră : E ! I ! A !

Albă-roșie : Ei ! Roșie-albă : Ie ! Roșie-neagră : Ia ! Neagră-roșie : Ai !...

Prin varietățile combinatorii ale vocalelor, rostogolirea diftongilor, deși apare și ea destul de economicoasă acoperă un larg registru senzorial, de stări și expresii, de la voluptate pînă înspre lamentație, tot astfel cum paleta culorilor, prin combinații, apare infinită. Leit cu limbajul complex al steguleților din vechea semnalizare marinărească.

Gratuitatea unor asemenea jocuri e aparentă, întrucît ele preiau încărcătura emoțională și fiorul proaspăt al

Scanned with OKEN Scanner

inocenții, odată cu tresărirea cunoașterii, din primele clase primare, deprinderea oricărui alfabet și a oricărui nou limbaj stîrnește o nouă curiozitate, reîmprospătînd apetența spiritului printr-o nouă aventură, iar investigația combinatorie stimulează intuiția și fantezia.

Nu cu mult înaintea lui Arthur Rimbaud, colosalul și exhaustivul Victor Hugo, supranumit Dumnezeu-Tatăl, își construia apologia onomastică printr-un asemenea joc simbolistic, considerîndu-se *Victorios* prin predestinatul nume Victor, și Spirit — prin numele de Hugo-Hug, transmis din celtică. Inițialele : V — unghi deschis și trîmbiță celestă, H — construcție gigantescă, din două coloane, asemănătoare turnurilor de la Notre-Dame.

În plus, alternarea vocalelor U și O cu consoanele H și G creează o impresie auditivă puternică, după acel O final din Victor, care stîrnește ecouri.

Victor Hugo nu și-*a văzut* numele decît monumental, deci arhitectonic, ascultîndu-i totodată muzicalitatea primordială.

După tabelul cu intuiții coloristice al lui Rimbaud, heraldica spectrală a grandiosului poet francez ar fi fost înscrisă pe un stindard roșu-bleu (pentru Victor) și verde-bleu (pentru Hugo).

Pentru Homer, ar fi corespuns o eșarfă bleu-dalbă. Iar pentru Hercul, una dalb-verde. Dacă marelui erou grec i-am respecta numele său de baștină, adică Herakles, culorile ce-i revin sînt alb-negru, contribuție care pare și mai copleșitoare, conform „analizelor spectrale“ ce le-am pomenit.

Insistența asupra acestor faimoase nume de titani ai culturii (fizice și spirituale) este din dorința de a căuta „corespondențe“ inedite și într-o lume mult dragă pe care am frecventat-o asiduu în lumea Sportului și anume în rugbi.

Apariția sublimă a barelor de rugbi ca un portal uriaș, fereastră deschisă-n azur, treaptă ce leagă peluza verde cu oceanul celest, mi-au amintit întotdeauna sublima inițială H, diafană și aspirată în combinațiile cu orice vocală.

Unul dintre poemele inițiatice dedicate rugbiului este și acest sonet, pe care țin să-l comunic aici îndrăgostiți-

Scanned with OKEN Scanner

lor de poezie, nu numai pentru a risipi opiniile ignoranților abătute asupra activității fizice, cît pentru a-i iniția pe iluminații sportivi întru adevărata lor simbolistică lirică în spiritul universalelor „corespondențe“ :

HERALDICUL
SUPREMUL SIMBOL :
H

Heraldica acestor suple bări,
C-un Haș fantastic
— treaptă, scară-n Cer ! —
Ți-o-nchin
clarvăzătorule Homer, —
Ce-ai treptuit
pe marile-ntrebări !

Și-n Tine-i treapta
— brav Hercúl —
ce-o sper !
Ție-Ți-nchin rugbistele serbări,
Sub scutul Tău
— placat pe depărtări —
Cu Hașul Tău, înscris de-un guliver !

Suprem
— cum organistul la pupitru —
Vom mai păși-n arena sacră,
pentru
A celebra
— Eu, Marele Arbitru —
La Templul-Nostru,
soarele din centru !

Pun în balanță brațele-auster,
Spre Poarta-lui-Hercúl
și-a lui Homer !

Poemul face parte din volumul antologic intitulat : *Sub semnul lui Hercule,* fiind, pentru mine, întovărășit întotdeauna de un vuiet oceanic și o larmă astrală, de un simfonic arpegiu orchestrat al arenelor !

Scanned with OKEN Scanner

*

Traduc aici „*Ruga*“ ce încheie, în maniera baladelor villoniene, nefericitele „*Litanii către Satan*“ ale lui Baudelaire :

RUGA

Mărire, slavă ție, Satan, la-nalte Pronii,
Unde domneai altdată, și-n joase Pandemonii
Din Iad — visînd în pacea înfrîntelor seminții !
Ia-mi sufletul, odată, sub *Arborele Științii,*
Dă-mi tihnă lîngă tine, cînd peste fruntea ta
Un Templu nou lungi ramuri își va desfășura !

Damnațiunea pe care o imploră poetul trebuie răstălmăcită ca fiind, în fond, o atitudine lucidă și pozitivistă față de lumea reală și cunoașterea ei, nicidecum ca o penitență rituală, izvorîtă din dezesperarea vreunui nelegiuit care-și cere ispășirea păcatelor.

Într-o construcție mai alegorică, urmărind fidel simbolistica biblică, Paul Valéry revine la denumirea de „*Arborele Cunoștinței*“, după ce îl numise „*Arborele Morții*“, descriindu-l cam așa :

Arbor, mare-Arbor, Umbră-n Ceruri,
Al arborilor Arbor, care,
Scurmînd a marmurei flageluri,
Sorbi viguroasa ei savoare...

Deși de un pregnant senzualism, urmărind dialogul dintre Eva și Șarpele edenic, metafora este preluată către semnificațiile penetrante ale poetului, care vede în acel arbor „*O Mare Ființă agitată să știe*“, fiind „*leagănul reptilei visătoare*“ ce-o vrăjește pe Eva și dezvoltîndu-se, într-un dublu efort, unul culminant, iar altul săpînd abisul, duplicitate împrumutată geniului uman.

O, Geniu ! Lungă nerăbdare !
Cît nu-ți dă timpu-ngăduință !

Scanned with OKEN Scanner

C-un pas țîșnind spre noua Știință,
Avîntă-ți nudele picioare !...

Inițierea păcatului biblic e un moment depășit, care se încarcă și la Valéry cu noi semnificații ce sparg crusta subtilei alegorii, gestul se relevă prin aleasă expresie a fi însăși tentația și actul cunoașterii :

„Suflet, zisei, tu drag popas
Al cruntelor ispite, iată-l,
Simți șerpuitu-amor, ce-ți las,
Descătușîndu-l de la Tatăl ?
Eu am din Cer acum puteri
Precum esența dulcei mieri,
Cea delicat de ordonată...
Ia fructul.. Brațul dă-l încoa'!
Doar spre-a culege tot ce-i vrea,
Frumoasa mînă ți-a fost dată !"

Poemul, discursiv și inegal, se intitulează dealtfel : *„Ebauche d'un serpent"* și deși are o dedicație nominală, pare turnat pe o abstracție davinciană din *„Codicele Atlantic"* și anume un desen sinuos, o secțiune de buclă sau șarpe, lîngă care stă scris : *„Corp născut din perspectiva lui Leonardo Vinci, discipol al experienței. Acest corp să fie făcut fără modelul vreunui corp, ci numai cu simple linii."*

Eboșa davinciană este luată drept model mai adesea de către Valéry nu numai în lirica sa, dar și în eseistică, de dragul purității și abstracționismului polivalent, plutind în vag, elaborînd metafore palide și semnificații incerte.

Într-o conferință din 1947, vorbind despre Jean Moréas, Ion Barbu îi apreciază acestuia decizia *„pentru o poezie care să fie nu numai o medie lingvistică, ci o savantă medie a tuturor stărilor sufletești mediteraniene, a tuturor emoțiilor care au răscolit inima omenească, de la greci încoace ! idee frumoasă și de fapt nouă"*, optînd, așadar, pentru *„o poezie eliberată de legăturile timpului și ale spațiului, avînd drept cadru adevărat acel «topos atopos» al anticilor"*.

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu un asemenea *„lirism absolut“* care i-a preocupat și pe Mallarmé și pe Valéry, despre primul constată că *„a complicat inutil enunțul cu date sintactice sau idealiste“*, în vreme ce Paul Valéry *a lunecat curînd în poemul parmenidian, foarte frumos adesea, totdeauna strălucitor de idei. Totuși, acestui tip de eseuri rimate, îi preferăm eseurile pur și simplu din admirabilele „Varietăți“*.

Dealtfel, fermitatea gustului barbian este împărtășită și de către George Călinescu într-unul din studiile sale de literatură universală asupra lui Valéry, subliniind ideea și alcătuindu-i acestuia un adevărat portret-robot, vreau să spun că, pe cît de concis, pe atît de apropiat în structură :

„Cu asemenea frumoase teorii ne-am aștepta ca Valéry să fie poetul inefabilului, al muzicalității simbolice, al visului creator de fantasme justificabile prin propria existență. În mare parte el este nu creator de poezie pură ci poetul poeziei pure. Discursiv și retoric, studiat și clasic (într-o formă decadentă ce poate aminti pe André Chénier) poezia sa tratează în versuri materia celor două volume de proză (Eupalinos și Variété) trezind curiozități și necesități teoretice.“

Într-adevăr, Valéry tindea către o realitate finită a creației, străduind impecabilitatea formei și muzicalitatea ei ordonată, conjuncționînd și confundînd în atribuțiile poetului gînditorul și arhitectul, cultul soarelui cu templul cîntător al lui Memnon.

Mărturisindu-și crezul estetic, socotește că *„opera de artă trebuie să fie nu ceva care să curgă și să se schimbe, ci un lucru încheiat, definitiv, aproape material.“*

Dacă ne vom gîndi la poemele sale *„Platanului“* și *„Cimitirul marin“* putem confirma acest lucru, dar multe dintre *ideile* sale rămîn inconsistente în alte versuri ; în ciuda tiparelor grațioase, ai uneori senzația unor meșteșugite rampe de lansare impracticabile.

Retorica acuzată de Călinescu este îndeobște foarte suavă, aproape clorotică, lipsită de carnația gestului, folo-

sind mai degrabă citate aeriene, livrești ori mitice, dar pentru speculații inconsistente.

În „*Eboșa unui șarpe*“ se regăsesc diverse fragmentări de idei consumate, cioburi și colburi prețioase din nimburile altora.

Iată declarativismul unor asemenea versuri :

O, soare, soare !... Falsă strălucire !
Tu, care ești o mască-a morții, Soare,
Sub cort d-azur și d-aurite fire
Unde soborul florilor e-n floare ;
Tu, prin impenetrabile delicii,
Tu, cel mai vanitos din toți complicii
Și-n nobile capcane tu-nțeleptul,
Strein le fă lor sufletul credinții
Că universul nu-i decît defectul
Iscat în puritatea Neființii !

Las' că e prea multă *versificație*, aproape cît în sonetul lui Gérard de Nerval, cantitativ vorbind, dar paralela cu „*soarele negru al Melancoliei*“ o socot defavorabilă comentariului valéryan, la care se adaugă „locul comun“ al maximei pironite-n finalul extinsei strofe (2 catrene ✙ 1 distih central).

„Satanismul“ lui Valéry e grațios și suav, părînd că abordă tehnica icoanelor naive pe sticlă, aplicîndu-se însă eteruri scumpe și procedee savante.

El prefigurează mai degrabă fantoșa unor idei decalchiate după negativele altor simboluri, într-o țesătură aglomerată în care, concomitent, își rarefiază semnificațiile.

Dacă „satanismul“ baudelairian poate apare tranșant și chiar grosier într-o retină valéryană, cum poate impresiona obiectivul respectiv un „satanism“ de tipul voluptății istorice, ca acela arborat de romantismul patriotic al unui Victor Hugo, sau de militantismul lui Giosuè Carducci ?

Voi cita unele din strofele, concise și bine ațintite, din manifestul carduccian, tradus cîndva :

Scanned with OKEN Scanner

CĂTRE SATANA

Ție, al firii
Principiu imens,
Materie, spirit,
Rațiune și sens ;

. . . . . .

Elogiul slovelor
Mele-ndrăznețelor !
Te chem, o, Satana,
Crai al ospețelor !

. . . . . .

Peste materia
Cea făr' de somn,
Domn fenomenelor
Formelor domn,

Viu e doar Sátana.
El e-mpărat
În noaptea ochiului
Străfulgerat...

. . . . . .

Respiri, o, Sátana,
Prin versul meu
Țîșnind din pieptu-mi :
Jos Dumnezeu !

Regilor pontifi
Crudelor datini,
Liber ca fulgerul,
Mințile clatini.

Tu, cu-Agramainic,
Adonis, Astarte,
Marmori durarăți,
Pînză și carte...

. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Voi, cei pre care
Spre rug v-au dus,
Voi, voci fatidice,
Wiclef, și Hus,

Trimiteți brizelor
Vestea-nțeleaptă :
Veacul se schimbă,
Vîrsta e coaptă.

De-acuma, tremură
Coroane, tiare :
Rebeliunea
La schit dă-n floare.

Lupta și predica
Se zbat sub stola
Lui fra Girolamo
Savonarola.

Jos, Martin Luther,
Vechea-ți sutană :
Zvîrle-ți cătușile,
Minte umană !

Străluce, fulgeră
Cu nimbu-ncins ;
Saltă, Materie !
Sátan a-nvins !

Ca uraganul
Suflînd pe zare,
Trece, popoarelor,
Sátan cel mare,

Al binefacerii
Sol de noroc,
Al ne-nfrînatului
Carul de foc.

Salut, o, Sátana,
Al rebeliunii —

Scanned with OKEN Scanner

Forță, victorie
A rațiunii !

Ție, tămîie,
Imn suie-n cor ;
Frînt-ai pre Iehova
Al popilor !

Mesajul apare clar, combatant și încărcat de patos, tonul e direct și concis și deși discursul și tematica sînt evidente, urmărindu-se o schimbare de situație și de valori, prin rebeliuni și reforme religioase și sociale, deși poemul este, firesc, retoric, sentimentele sînt toride și simbolistica fără echivoc.

Lirismul total, atemporal și aspațial, cum l-a încercat Valéry, nu poate fi nici sugerat, fără penumbre și laviuri, după cum o pînză de pictură preparată-n alb, fără nici un tașism ori tentă, poate servi cel mult, drept „ecran“ pentru alte proiecții.

Puritatea în sine a obiectelor poate fi și estetică, dar nu poate fi considerată operă de artă, fără aportul minim al artistului expozant, dacă ar fi să numim măcar *discernămîntul* unitar și *selectivitatea* încadrată unui sistem cu deliberare cert estetică.

Altfel spus, diluția extremă a interesului și absența oricărei privegheri din partea artistului, poate fi comparată cu mirificul arbore de fum al fumătorului obișnuit, care produce artă fără control și fără să se considere, ca atare, artist. Jocul formelor poate sugera orice, oricui.

Substituirile și dedublările unui asemenea temperament pot fi propuse, pînă la un punct, drept manifestările unei metode personale de lucru și tendința e mai evidentă în cazul lucrărilor în proză ale unor asemenea scriitori.

Recitind unele portrete ale unor personalități cunoscute, datorate lui Verlaine sau Mallarmé, vom observa cum, sub o ploaie de hașuri, într-un cuib improvizat din fulgi și nuieluțe întîmplătoare își modelează o proprie mască, ori o mănușă, în care-și strecoară propriul gest.

Valéry procedează în același chip și — pentru că se și încadrează în programul studiului nostru — am ales,

Scanned with OKEN Scanner

ca exemplificare, ciclul celor trei eseuri publicate în răstimp de treizeci și cinci de ani (1894—1929) și reunite de către autorul lor într-o ediție comentată și adnotată marginal, păstrînd titlul celui dintîi eseu : *„Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci“.*

Se începe chiar cu această mărturisire :

„Rămîne dintr-un om ceea ce numele-i și operele care fac din acest nume un semn de admirație, de ură sau de indiferență — au a ne evoca. Gîndim că a gîndit și putem regăsi printre lucrările lui gîndul acela care-i vine de la noi : putem reface acest gînd după chipul gîndului nostru.“

Referindu-se la deviza lui Leonardo : *„Hostinato rigore“*, Valéry scrie :

„Observ că totul îl călăuzește ; la univers cugetă el și la rigoare. Este făcut pentru a nu uita nimic din ceea ce intră în confuzia existenței : nici un arbust.“ Și comentează, marginal : *„Univers — mai curînd universalitate. Nu atît Totalul fabulos am vrut să-l desemnez, cît sentimentul de apartenență al fiecărui obiect la un sistem care include (prin ipoteză) posibilitatea de a defini oricare din obiectele acestea.“*

Privitor la îndîrjita *rigoare* ce guvernează normele comportamentale și însăși știința lui Leonardo, apropierea cu punctul de vedere al lui Dante e în totală concordanță, caracterizînd, dealtfel, întreaga mentalitate renascentistă, *rigoarea* fiind o premisă ce se impune dinlăuntru, ca un corolar conștient al personalității creatoare.

Inerția activă, încorporată în multcomentata „fren dall' arte“, coincide rigorii științifice pe care Leonardo și-o impunea în orice privință și cu atît mai mult atunci cînd socotea că însăși arta trebuie fundamentată pe știință.

În ceea ce privește *„sentimentul de apartenență al fiecărui obiect la un sistem“*, înțelegem bine că Valéry i-l atribuia lui Leonardo, pentru un punct de vedere personal, dezvăluit mai către sfîrșit, și anume țintind încorporarea acestuia în rîndul marilor gînditori ai omenirii, care au marcat filosofia. Atribuirea unui sistem înseamnă consacrarea unei ordini speciale ce operează în lumea

Scanned with OKEN Scanner

ideilor și de care *trebuie să se țină seama* în cîmpul cunoașterii intelectuale.

Dealtfel, în eseul al treilea : *„Leonardo și filosofii“* Valéry insistă asupra acestei idei, proiectîndu-și, după cum ne-a avertizat, chipul gîndului propriu :

„O gîndire care era atît de pură și de esențială, care urmărește în realitate (oricare i-ar fi conținutul și încheierile) idealul unei dispuneri uniforme a conceptelor în jurul unei anumite atitudini sau preocupări caracteristice și singulare a gînditorului, trebuie să încerce, acum, să regăsească diversitatea, iregularitatea, neprevăzutul altor gîndiri ; și ordinea ei să pună ordine în aparenta lor dezordine.“

În realitate, din cauza preocupărilor sale extinse în toate direcțiile, după cum dovedesc sutele de caiete cu note și imagini, răspîndite prin diverse biblioteci europene, acest spirit universal avea în lucrările sale o concepție mult mai clară și un simț al realității pe care nici un simplu filosof nu le-ar fi dovedit, ceea ce indică un adept al științelor pozitive, iar nu al sistemelor speculative, indică un uriaș cuget enciclopedic al artelor și științelor din vremea sa, cu un prelung drapaj de lumină asupra epocilor ce vin.

Nu fără indignare profundă, Valéry se întreabă : *„Oare ce e mai remarcabil decît absența numelui lui de pe lista filosofilor recunoscuți și reuniți ca atare de tradiție ?“*, notînd marginal : *„În care nici Montaigne nu figurează...“*, întrebare căreia opunea, cu anticipație, răspunsul său răspicat și justițiar : *„Leonardo da Vinci este suprema întrupare a indivizilor acestora superiori.“*

Poate, însă, că nici Leonardo, aflînd regretabila omisiune, nu ar fi tresărit într-atît de contrariat, după cum nici Michelangelo, omis chiar de compatrioți și de contemporani din rîndul marilor poeți și sonetiști consacrați, n-ar fi simțit pălindu-i laurii. Un creator e, oricînd, mai mult decît un filosof, după cum cel ce face e mai mult decît cel ce apreciază, ori încadrează.

O spune și Valéry : *„Orice filosof, de cum a terminat cu Dumnezeu, cu Sine, cu Timpul, Spațiul și Materia, cu Categoriile și Esențele, se reîntoarce către oameni și către operele lor.“*

Scanned with OKEN Scanner

Tonul discuției, contrar celui obișnuit ponderat al lui Valéry, ia o coloratură nu numai ironică, dar chiar de-a dreptul sarcastică, atunci cînd portretizează tipologia filosofului într-un strop de venin :

„Filosoful nostru nu se poate decide să nu absoarbă în raza-i proprie toate aceste realități pe care ar vrea să le asimileze cu a lui, sau să le reducă la posibilități care să-i aparțină. El vrea să înțeleagă ; vrea să le înțeleagă în toată puterea cuvîntului. Va plănui, deci, să-și dureze o știință a valorilor de acțiune și o știință a valorilor expresiei sau a producerii emoțiilor, — o ETICĂ și o ESTETICĂ, — de parcă al Gîndirii lui Palat i s-ar părea nedesăvîrșit fără aceste două aripi simetrice în care Eul lui atotputinte și abstract să poată ține pasiunea, acțiunea, emoția și invenția captive.“

Continuînd sarcasmul, am putea adăuga faptul că nu ne mai miră omisiunea de către filosofi a grandioșilor gînditori de calibrul lui Leonardo, de vreme ce, după eliminarea poeților din Cetate, se impune o purificare a gîndirii, poluată de atîtea sisteme.

Generozitatea poeților apare cu atît mai înduioșătoare, cu cît ei, chiar avînd opțiuni ideologice limpezi, nu purced la epurări absolute, ba chiar în unele pledoarii spectaculoase, ca aceea a lui Shelley, susțin, fără pic de ranchiună, ba chiar dovedindu-se mai „înțelegători“ decît filosofii, că Platon este cel mai mare poet care a existat vreodată.

Cochetarea filosofilor cu Poezia, măcar în taină, este și ea dovedită în destule cazuri.

Dealtfel, Valéry consideră Etica și Estetica, întotdeauna, drept *„punctele slabe ale unei Filosofii“* și în special asupra Esteticii se exprimă și mai ritos : *„Dacă Estetica ar fi posibilă, în chip necesar artele ar dispărea înaintea ei, adică : înaintea propriei lor esențe.“*

Vehemența lui Valéry se manifestă, ca o replică pe care i-ar servi-o lui Platon, dincolo de timp, asupra întregii Filosofii antice, contestatar pînă la a o nega ca știință :

„Așa cum născocise Adevărul, Filosoful născoci Binele și Frumosul — și așa cum născocise regulile acordului Gîndirii, singură cu ea însăși, tot astfel se preocupă să

Scanned with OKEN Scanner

prescrie reguli de conformitate a acțiunii și a expresiei cu precepte și cu modele sustrase capriciilor și dubiilor fiecăruia, prin respectul față de un Principiu unic și universal, care se cere, așadar, înainte de toate și independent de orice experiență particulară, definit ori desemnat."

Absența experienței verificabile din obiectul Filosofiei, oferă supremul argument al disjuncției, comparînd-o cu știința :

„*De ajuns să te întrebi, spre a simți în tine însuți această convingere modernă, anume că orice știință, căreia nu-i corespunde nici o putere efectivă, n-are decît o importanță convențională sau arbitrară. Orice știință are preț numai ca descriere sau ca rețetă a unei puteri verificabile.*"

Cumpănind între modernitate și antic, Valéry nu-și poate ascunde un anume ton tînguios, o melancolie istorică de un rafinament incontestabil :

„*Puține sînt, în istoria spiritului, evenimentele mai remarcabile decît această introducere a Idealurilor, fapt ce se poate socoti european prin excelență. Declinul lor în spirite coincide cu acela al virtuților tipice ale Europei.*"

Referitor la acest declin al Idealurilor, devenite precepte filosofice, nota marginal, în 1930 :

„*E limpede că Binele și Frumosul nu mai sînt la modă. Cît despre Adevăr, fotografia i-a pus în evidență natura și limitele.*"

Cu o suplețe a spiritului remarcabilă și cu un fin instrument al observației, Valéry constata un fenomen excentric, o tendință de înstrăinare a filosofului față de semeni și de sensul comun :

„*Orice Filosofie e, după părerea mea, o chestiune de formă. E forma cea mai comprehensibilă ce-o poate da, un oarecare ins, ansamblului experiențelor lui lăuntrice, sau nu, și asta, independent de cunoștințele pe care poate să le aibă acest ins.*"

Filosofia Idealurilor, pe care Valéry o socotește un fapt „*european, prin excelență*" nu îl scutește pe autor de o evocare cu caracter universal, dincolo de studiul comparativ al cercetătorului modern, consemnînd senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentul istoriei și dizolvîndu-l pe cel al distanțării și dibuind un concept al omului modern, totalitar în spiritualitate, pe care Mircea Eliade l-ar numi *„homo religiosus“*.

Afișînd acel *„lirism total“* pe care i-l certificase numai în estetică Ion Barbu, sesizăm o patetică inflexiune către transparența și diafanitatea accentuată a Idealurilor, din partea lui Valéry :

„Totuși, la fel cum ținem încă, îndeajuns de mult, la ideea unei științe pure, dezvoltată în toată rigoarea, pornind de la evidențe locale, proprietățile cărora s-ar putea extinde la infinit din identitate în identitate, tot astfel mai sîntem pe jumătate convinși de existența unei Morale și de aceea a unei Frumuseți independente de epoci, locuri, rase și persoane.“

Răstignit între cele două brațe care dau sensuri timpului, Valéry aplică procedeul propus la început, anume acela de a putea reface gîndul cuiva *„după chipul gîndului nostru“* și înzestrat cu această putere care s-ar putea, astfel, numi *știință*, dacă n-ar fi vorba doar de meșteșug scriitoricesc, se dedublează, substituindu-i lui Da Vinci *„gîndul acela care-i vine de la noi“* :

„Leonardo este unul din întemeietorii Europei distincte. Nu seamănă nici cu cei vechi, nici cu modernii.“

Iar îmi amintesc de puternicul vers al lui Barbu : *„Bălcescu — Început de calendare“*...

Valéry statornicește, nu fără justițiară temeinicie, drept piatră de hotar pe Leonardo da Vinci, acest Ianus al gîndirii umane.

Continuînd cu tonul nelipsit de satiră împotriva vacuumului filosofic, Valéry va trece tot mai hotărît de partea artei înzestrată cu știință, bănuind un aliaj superior, pe cît de diafan, pe atît de trainic :

„Filosoful se mobilizase ca să-l înghită pe artist, pentru a explica ce simte, ce face artistul ; dar se întîmplă și se dezvăluie tocmai contrariul... Poate că o să pară foarte greu, pentru început, să gîndim ca artiști niște probleme pe care le gîndeam pînă acum în calitate de căutători de adevăruri, să prefacem în minciuni frumoase, în ficțiuni-în-sine, produsele acestea ale sincerității celei mai intime.“

Scanned with OKEN Scanner

În întîmpinarea eliberării artistului de postulatele și categoriile filosofice, Valéry argumentează paralel :

„Încă de multă vreme, matematica a devenit independentă de orice scop străin conceptului de sine, pe care ea și l-a descoperit prin dezvoltarea pură a tehnicii ei și prin conștiința ce a dobîndit-o despre valoarea proprie acestei dezvoltări ; și toți știu cum această libertate a artei sale, care părea că trebuie s-o ducă departe foarte de real, într-o lume de jocuri, de dificultăți și de eleganțe zadarnice, a mlădiat-o și a dotat-o de minune spre a-l seconda pe fizician "

În rîndurile ce urmează a le cita, vom recunoaște profilul acelui arhetip de gînditor davincian *„care nu seamănă nici cu cei vechi, nici cu cei moderni"* dar care va trebui să genereze punctele de fugă și liniile directoare unor noi perspective umane :

„O artă a ideilor, o artă a ordinei ideilor, sau a pluralității ideilor, este aceasta o concepție cu totul vană ? Ni se îngăduie, cred, să gîndim că nu toată arhitectura e concretă, nu toată muzica, sonoră. Există un anume sentiment al Ideilor, al analogiilor dintre ele, ce mi se pare a putea să acționeze, să fie cultivat ca sentimentul sunetului sau al culorii ; ba aș fi îndeajuns de înclinat, de-aș avea de propus o definiție a filosofului, s-o întemeiez pe precumpănirea, întru ființa lui, a modului acestuia de sensibilitate. Cred că te naști filosof, așa cum te naști sculptor sau muzician ; și că acest dar din naștere, dacă pînă acum avu ca temă și pretext urmărirea vreunui adevăr sau a vreunei realități, poate să aibă astăzi încredere în sine și să nu mai tot urmărească, dar să creeze. Filosoful s-ar folosi în libertate de forțele pe care le-a adunat în constrîngeri ; și într-o infinitate de maniere, sub o infinitate de forme, și-ar cheltui vigoarea și facultatea ce-i sînt proprii — acelea de-a da viață și mișcare lucrurilor abstracte. Iată ceea ce ar îngădui salvarea Numenilor, prin numai dragostea față de armoniile lor intrinsece (...) Combateți-l pe Platon, pe Spinoza... Oare nu rămîne nimic din uimitoarele construcții ale lor ? Nu rămîne absolut nimic, dacă nu rămîn opere de artă."

Scanned with OKEN Scanner

Este acesta supremul elogiu ce se poate aduce *Artistului*, ca supremă tipologie umană, hăruită cu divinul *mimesis*, cel zămislitor de esențe vitale.

Desigur, nu voi discuta fiecare idee din fructuoasa lucrare „*Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*", reținînd ceea ce ne interesează acum și anume covîrșitoarea ei importanță la începutul secolului al XX-lea pentru dezbaterile culturii europene, cum și faptul, remarcat oportun, că „*satanismul*" lui Valéry se afirmă cu vigoare și patos în eseurile sale, scăzînd la inversă proporționalitate, pînă la palida alegorie, în poemele sale.

Altminteri, s-ar părea că, în sens autocritic, mărturisește într-o notă marginală asemeni temeri :

„*Adaug (dar numai pentru unii) că voința de-a nu te lăsa înșelat de cuvinte nu este fără legătură cu ceea ce am numit ori am crezut a numi : Poezie pură.*"

Totuși, pretinzînd că-l apostrofează pe Filosof, Valéry ia poziția de apărare în această privință, atrăgînd atenția esteticianului :

„*Nu se poate rezuma un poem așa cum se rezumă.. un «univers». A rezuma o teză e a-i reține esențialul. A rezuma (sau a înlocui-o printr-o schemă) o operă de artă, este a-i pierde esențialul. Se vede cum această circumstanță (dacă ne dăm seama de însemnătatea ei) face, din analiza esteticianului, o iluzie.*"

Acțiunea esteticianului este considerată, mai la urma urmelor, chiar destructivă, dacă el persistă să argumenteze prin acest procedeu propriu denaturării.

Observînd optica defetistă și globală a lui Pascal, care „*pare, pînă la urmă, a fi cuprins toate dorințele, mai puțin una, în cercul aceluiași dispreț și a fi privit totul, în afară de moarte, ca pe o zugrăveală*", Valéry își ornează replica printr-o imagine care s-ar cuveni, mai sigur, lui Leonardo : „*Poate că nu concepem bine decît ceea ce am fi inventat. Pascal ne spune că el nu ar fi inventat pictura. El nu vedea necesitatea de a dubla obiectele cele mai neînsemnate prin imaginile lor anevoie dobîndite. Și totuși, de cîte ori nu s-a ostenit acest mare artist al cuvîntului să deseneze, să facă portretul vorbit al gîndurilor sale.*"

Scanned with OKEN Scanner

Poate că însuși Valéry se exprima în poemele sale elaborate într-un mod greoi și *„prin imagini anevoie dobîndite“*, în vreme ce eseurile sale îi creau acea stare efervescentă și activă pe care o pretindea preocupaților într-ale filosofiei :

„E vorba să creezi nevoia unei voluptăți de a filosofa“.

Putem duce o paralelă la acest îndemn, prin solicitudinea impusă de Ion Barbu în abordarea studiilor matematice, pînă la crearea acelei voluptăți pe care el însuși o definea : *„starea de geometrie“.*

Comparînd termenii, se poate, tot atît de bine, vorbi despre *„starea de pictură“* sau *„starea de poezie“.*

Valéry chiar face acest lucru, fără a putea, însă, prelua însuși termenul barbilian :

„Leonardo e pictor : spun că pictura e filosofia lui. Într-adevăr, o spune el singur și el vorbește de pictură, cum se vorbește de filosofie : adică raportează toate lucrurile la ea. El își face despre această artă (ce pare, față de gîndire, atît de particulară și incapabilă să satisfacă întreaga inteligență) o idee nemăsurată : o consideră ca pe un ultim scop al strădaniilor unui spirit universal. Așijderea și Mallarmé, în zilele noastre, a crezut, într-un chip aparte, că lumea e făcută spre a fi exprimată, că toate lucrurile vor sfîrși prin asta, potrivit cu mijloacele poeziei.“

Problema care se pune acum este aceea a „limbajului“ care lui Leonardo da Vinci nu-i slujește decît ca un instrument, întocmai ca numerele, nefiindu-i decît *„un auxiliar, un accesoriu de lucru, jucînd același rol pe care cîteodată îl joacă crochiurile de pe margine în elaborarea expresiilor la cei ce scriu“.*

Privitor la filosofie, aprecierile lui Valéry merseseră și mai departe, revendicînd cu voluptate polemică punctul de vedere al literatului, într-un mod sinonim cu expropierea și reînturnînd Cuvîntului, dincolo de *„lentele și minuțioasele lucrări ale lingviștilor și ale filologilor“* dreptul său inalienabil : *„putem, cu ușurință observa că filosofia, definită prin lucrarea ei, care e lucrare scrisă, este, în chip obiectiv, un gen literar particular, care se*

Scanned with OKEN Scanner

caracterizează prin anumite subiecte și prin frecvența anumitor termeni și anumitor forme".

Cred că se referea la același lucru, dar mult mai drastic, aș zice chiar cumplit, necruțător exprimat, într-o notă marginală placată chiar la începutul celui de-al treilea eseu :

„Filosoful este, într-un cuvînt, un soi de specialist al universului ; caracteristică ce se exprimă printr-un soi de contradicție. Mai mult, acest universal se manifestă numai sub formă verbală. Considerentele acestea două conduc în chip firesc la trecerea filosofului în rîndul artiștilor ; artistul acesta, însă, nu poate conveni să fie artist și aici începe drama, sau comedia, Filosofiei. În vreme ce pictorii sau poeții nu-și dispută decît rangul, filosofii își dispută existența."

În fond, corelațiile pictor-poet-filosof, comparațiile și delimitările arhetipale constituie și la Valéry, printr-un frenetic joc spiritual, aceeași preocupare de a retrăi ideile universale cu propriii ochi, ceea ce s-ar putea numi formarea și definirea unui spirit trecut prin proba de foc a unor gîndiri liber alese și determinate.

Fluiditatea spiritului valéryan metaforizează dansul și evoluția meduzei, într-atît de adoptată mediului său, încît pare o licărire nediferențiată. Pentru aceasta, se dovedește a fi hăruit cu acel divin mimetism al expresiei, capabil a se identifica esenței gîndurilor.

Iată, încă din primul eseu, cum își propunea *portretul* celui ales : *„E ca o ipoteză fizică. Trebuie născocit, dar există ; omul universal poate fi acum imaginat. Un Leonardo da Vinci poate trăi în spiritele noastre, fără să le surprindă prea mult, în chipul unei noțiuni : un vis despre puterea lui poate să nu se risipească prea repede în ceața vorbelor și a epitetelor considerabile, prielnice inconsistenței gîndului. Să-l fi satisfăcut chiar și pe el asemenea himere ? El, spiritul acesta simbolic, deține cea mai vastă colecție de forme, un tezaur, limpede totdeauna, de atitudini naturale, o putere totdeauna iminentă și care crește potrivit cu extinderea domeniului său."*

Valéry își cere scuze artiștilor și amatorilor de artă care vor răsfoi paginile sale *„în speranța de-a regăsi într-însele cîteva din impresiile pe care și le-au făcut la*

Scanned with OKEN Scanner

Luvru, la Florența ori la Milano" pentru ceea ce el numește cu o torsiune stilistică : „*decepția de față*", fiind, dealtfel încredințat că nu s-ar fi abătut prea mult de la „*preocuparea lor favorită*", în ciuda aparențelor.

Într-altă parte din eseul al doilea „*Notă și digresiune*" (1919) Valéry acuză critica, fiind dominată de un principiu învechit și pragmatic : „*omul e cauza operei — așa cum criminalul e, în ochii legii, cauza crimei*".

„*Culegeți toate amănuntele posibile în legătură cu viața lui Racine, nu veți deduce dintr-asta arta lui de a face versuri*" — spune eseistul, pentru a opune punctul său de vedere : „*Adevărata viață a unui om, întotdeauna definită prost, chiar și pentru vecinul lui, chiar și pentru el însuși, nu poate fi utilizată într-o explicare a operelor lui, dacă aceasta nu se face indirect și prin elaborări deosebit de îngrijite.*"

El propune „*sistemul cel mai onest : să imaginezi, dincolo de aceste detalii exterioare, o ființă teoretică, un model psihologic, mai mult sau mai puțin grosolan, dar care reprezintă, într-un fel, capacitatea noastră proprie de a reface opera pe care ne-am propus s-o explicăm.*"

Valéry recunoaște, cu un firesc dubiu, că.: „*Succesul este foarte îndoielnic, dar munca nu este ingrată : de nu rezolvă insolubilele probleme ale partenogenezei intelectuale, le pune, cel puțin și cu o claritate fără seamăn. În acea împrejurare, convingerea asta era singurul bun pozitiv al meu.*"

Autorul se afla „*în acea împrejurare*", pare-se, într-o criză intelectuală de orientare, favorizată și de atmosfera postbelică : „*Sarcina care-mi revenea, vidul absolut ce-l realizasem în ceea ce privea capitalul, soluții antipatice naturii mele, erudiția refuzată, resursele retorice respinse, toate acestea mă aduceau într-o stare deznădăjduită...*"

Dincolo de substanța eseului său, această apariție sugestionată permanent, acest „spirit simbolic — ființă teoretică — model psihologic" obsedant devine, astfel, nu numai o proprie proiecție a stărilor proprii, dar și un fel de tonus propriu, un „loc geometric" al conștiinței de sine :

„*În fine, o mărturisesc : n-am găsit altceva mai bun de făcut decît să-i atribui nefericitului de Leonardo pro-*

Scanned with OKEN Scanner

priile mele agitații, punînd dezordinea spiritului meu pe seama spiritului lui complex."

Rîndurile de față m-au direcționat către eseul lui Erich Auerbach cuprins în volumul său : *Mimesis,* intitulat „*Condiția umană*", referitor la definirea „eu"-ului și subiectivizarea literaturii în cazul Montaigne, prin desfășurarea *Eseurilor* sale sub herbul : „*Mă descriu pe mine însumi*".

Parafrazarea socraticei „cunoașteri de sine însuși" e permanentă, căci : „*fiecare om poartă chipul întreg al stării omenești. Autorii se fac cunoscuți poporului prin vreun semn anume și străinilor ; eu, cel dintîi, prin ființa mea întreagă și universală, ca Michel de Montaigne, nu ca grămătician sau ca poet, sau jurisconsult. Dacă lumea se plînge că vorbesc prea mult de mine, eu mă plîng că ea nu se gîndește nici măcar la ea.*"

Premisele lui Montaigne sînt : „*Ceilalți dau chip omului ; eu îl istorisesc*" și : „*Lumea nu este decît o neîncetată clătinare... Însăși statornicia nu este decît o clătinare mai slabă.*"

Concluzia este că : „*trăsăturile zugrăvelii mele nu înșală, cu toate că se schimbă în tot felul*".

Acuzînd această „*beție a firii*", Montaigne surprinde obiectul ca un obiectiv fotografic, cum se află în clipa cînd îl privește, așa încît, zice el : „*nu zugrăvesc ființa, zugrăvesc trecerea*" fapt pe care-l face „*zi de zi, din clipă-n clipă*" trebuind să-și potrivească istorisirea cu ornicul.

Explicînd titlul lucrării sale și sensul ei, Montaigne crede că le-ar fi putut numi foarte potrivit a sale *Eseuri* drept „*autoîncercări*", renunțînd dintr-un scrupul estetic asupra exprimării.

Este mai pregnantă definirea „eseului" ca gen literar, delimitarea și calitățile sale, dar și vulnerabilitatea lui dublă, cu autor, cu tot :

„*Un ins învățat nu-i învățat în totul ; dar cel care face față, poate să facă față în toate, pînă și în ce nu știe ; aici, mergem dintr-un pas, cartea mea și cu mine. Aiurea se poate găsi vină sau laudă lucrării lăsînd deoparte pe întocmitor ; aici, nu ; cine atinge una, atinge și pe celă-*

Scanned with OKEN Scanner

lalt.“ Sau, cum formula Walt Whitman : „*tovarășă, nu-i doar o carte asta / cine-o atinge, a atins un om*“.

Auerbach își aduce aportul studiului său, constatînd că : „*maniera de lucru aparent atît de capricioasă și nesupusă nici unui plan al lui Montaigne, care urmează cu elasticitate transformările ființei sale, este în fond o metodă experimentală severă, unica corespunzătoare unui astfel de obiect. Cel care vrea să descrie obiectiv și cu exactitate un obiect în continuă schimbare trebuie să urmărească cu exactitate și obiectiv modificările acestuia ; el trebuie să descrie obiectul conform unui număr cît mai mare de experiențe, așa cum l-a întîlnit de fiecare dată, și în acest fel poate spera că va determina raza modificărilor posibile și că va obține în cele din urmă imaginea de ansamblu.*“

Este vorba, desigur, aici, de alcătuirea unei suite cît mai numeroase de veritabile kinograme, înlănțuind mișcarea desfășurată asemeni unui film.

Senzația unei asemenea alcătuiri am avut-o adesea în fața desenelor lui Leonardo da Vinci, fie în cele cu aspect de frescă panoramică, în care mașini ciclopice sînt manevrate de mulțimi omenești, închipuite din suluri anatomice care compun mișcarea din secvențe expuse concomitent, fie din descripțiile grafice, ca „*Furtună abătîndu-se cu flamuri războinice asupra unui viaduct și a unui castel*“, în care rostogolirea elementelor repetă senzația dinamică, fie din acele cîrlionțări capilare și din acei șerpanți acvatici ori aeriformi, care, toate, sînt expresia unor adevărate filme științifico-fantastice, în care poți zăbovi ca într-un vis, ori lucid stîrnindu-ți întrebări prin paradisul mecanic davincian.

Într-o definiție aproximativă și marginală, Valéry nota : „*Metodă — te duce cu gîndul la o anume succesiune, destul de bine definită, de operațiuni ; iar eu nu urmăream decît o deprindere aparte de transformare a tuturor întrebărilor spiritului meu.*“

Valéry își amendează, după douăzeci și cinci de ani, titlul primului eseu asupra lui Da Vinci, precizînd ambiția lui tînără : „*Numele de Metodă era într-adevăr foarte exagerat.*“

Scanned with OKEN Scanner

Valéry, dintr-un scrupul pripit, uită însă, în timp ce făcea această adnotație, că despre Metoda lui Leonardo ar fi trebuit să fie vorba, iar nu despre a sa proprie, ca urmare a substituirii sale, în maniera lui Montaigne, propriului său obiect.

Pasiunea lui Valéry pentru Montaigne este subliniată expres în regretul, plin de reproș, că nici el nu figurează pe acea listă a filosofilor recunoscuți, din care fusese omis și Leonardo.

Ba, ceva mai mult, dovedește în dese rînduri că îi poartă o anume pică, trecîndu-l probabil la capitolul *„soluții antipatice naturii mele"*, cugetătorului Pascal, acel care, afirmînd cîndva că el n-ar fi inventat pictura, respingea deopotrivă și metoda lui Montaigne : *„le sot projet qu'il a de se peindre !"*

În altă parte, dovedind aceeași opacitate plastică, Pascal ironiza : *„Ce vanitoasă e și pictura ! Ne cere admirație pentru imaginea lucrurilor ale căror originale nimeni nu le admiră !"*

În eseul *„Pegas, Dans, Desen"*, Valéry nu va uita să replice : *„Însuși Pascal a reușit să se înșele, privind această artă cu trufie și coborînd-o la deșărtăciunea de-a urmări trudnic asemănarea cu lucrurile, aspectul cărora, în sine, e fără interes, ceea ce dovedește că nu știa să se uite, adică să uite numele lucrurilor ce le vedem..."*

Apărătorul entuziast al lui Leonardo se dovedește în egală măsură și al lui Montaigne, cel care era desigur la inima lui Valéry, cînd își descria astfel metoda :

„Această îndelungată luare-aminte, cu care stărui a mă privi, mă deprinde de asemenea a judeca destul de bine despre ceilalți... Fiindcă din copilărie m-am învățat în a oglindi viața mea într-a altuia, am căpătat o dibăcită deprindere în aceasta."

Metoda ascultării în-de-sine și aceea a reflectării în-de-alții este însușită, după cum se destăinuie, și de către Valéry, căruia trebuie să-i fi fost mult aproape acele intime mărturii ale lui Montaigne :

„Este o ispravă mai spinoasă decît se pare, s-o apuci razna după cele ce-ți trec prin minte și să pătrunzi în adîncurile întunecate ale cutelor din fundacurile ei ; să alegi și să prinzi atît de mărunte șoapte ale frămîntărilor

Scanned with OKEN Scanner

sale ; și este o strădanie nouă și neobișnuită, care ne scoate din trebile îndeobște ale lumii, într-adevăr, și din cele mai bune de povățuit. Sînt mai mulți ani de cînd nu mă mai am decît pe mine în căutarea gîndurilor mele și nu iau în seamă și nu cercetez decît însumi.“

Auerbach făcea următoarele aprecieri :

Proprie metodei lui Montaigne este și forma specifică a Eseurilor sale. Ele nu sînt nici o autobiografie, nici un jurnal intim. La baza lor nu găsim un plan ingenios și nu respectă ordinea cronologică. Eseurile urmează drumul hazardului : „les fantaisies de la musique sont conduites par l'art les miennes par le sort“.

O asemănătoare întru totul remarcă asupra spiritului davincian are și Valéry : *„Lasă nepăsător în urmă-i rămășițele nu știu căror mari jocuri. Și cînd petrece astfel, petrecere în care știința lui, ce nu se deosebește de-o pasiune, este amestecată, el are farmecul de a se gîndi mereu parcă la altceva... Îl voi urmări mișcîndu-se în unitatea brută și în desimea de nepătruns a lumii, în care-și va face natura atît de familiară că o va imita ca s-o stingă și va sfîrși în dificultatea de a concepe un obiect pe care ea nu-l are. Lipsește un nume ființei acesteia meditative, care să domolească beția de cuvinte prea depărtate de obicei și care-ar lua-o razna. Nu cred că este altul mai potrivit decît acela al lui Leonardo da Vinci.“*

Într-o frază concisă, Valéry îl definește astfel : *„Coboară în adîncul a ceea ce este al tuturor, se însingurează acolo, privindu-se cu luare-aminte“*, ceea ce s-ar putea spune și despre Montaigne.

Totuși, paralelizînd, putem adăuga și optica noastră : Leonardo da Vinci apare ca un ochi solar, iradiant, extravert, spirit apolinic, în vreme ce Montaigne se arată ca un ochi reflectat, introvert, spirit meditativ selenar.

Între aceste două astre, spiritul lui Valéry cumpănește, ca esența timpului nisipul, proiectîndu-se dintr-o sferă într-alta.

Metoda lui Valéry, a lui în sensul cel mai propriu, prin care într-adevăr se cască o geană, marcînd „Introducerea în metoda lui Leonardo da Vinci“ este acea numită de el *„voluptate de a filosofa“* și pentru că nu refuză,

Scanned with OKEN Scanner

ca filosof, a se considera artist, o vom numi : *„starea de poezie“*.

Căci, iată, în încheiere, cîteva pasaje grăitoare asupra artei sale eseistice, lucidă privire apolinică, îngemănată cu paloarea de platin a Selenei :

„Ca și cum prefacerile lucrurilor i s-ar părea, în calmul lor, prea molcome, adoră bătăliile, furtunile, potopul. A ajuns să le vadă în ansamblul lor mecanic, și să le simtă în părelnica independență ori în viața fragmentelor lor, într-un pumn de nisip în zbor sălbatic, în schița tulburată a fiecărui combatant în care se răsucește o pasiune și o durere intimă. Pătrunde în micul trup «sfios și brusc» al copiilor, cunoaște reținerile din gestul bătrînilor și al femeilor, simplitatea cadavrului. Al lui este secretul de a compune ființe fantastice a căror existență devine probabilă, în care logica ce conciliază părțile lor este atît de strînsă, că sugerează viața și firescul întregului. Face un Crist, un înger sau un monstru luînd ceea ce este cunoscut, ceea ce este pretutindeni, într-o accepție nouă, folosindu-se de iluzia și de abstracția picturii. care prezintă o singură însușire a lucrurilor și le evocă pe toate celelalte. De la precipitările sau încetinirile simulate de căderile de terenuri sau de roci, de la curburile masive la draperiile în multe falduri ; de la fumurile dezvoltîndu-se pe acoperișuri la arborescențele îndepărtate, la fagii aerieni din zare ; de la pești la păsări ; de la scînteierile solare ale mării la miile de mici oglinzi ale foilor de mesteacăn ; de la solzi la sclipetele lunecînd pe golfuri, de la urechi și de la bucle la vîrtejurile înghețate ale cochiliilor — aceasta este aria lui. Trece de la cochilie la voluta tumorii undelor, de la superficia strîmtelor iazuri la nervurile ce-ar încălzi-o vag, la mișcări elementare de rotație, la năpîrcile fluide. Vivifică ! Apa, în jurul înotătorului o strînge în eșarfe, în fețe mulînd efortul mușchilor. Aerul în urma ciocîrliilor îl fixează în scame de umbră, în spumă de mici bule, pe care rutele acestea aeriene și fina lor suflare trebuie să le lase după ele de-a lungul foilor azurii ale văzduhului, prin desimea, de vag cristal, a spațiului...“

Tentația de a te lăsa răpit de avalanșa davinciană, repictată și evocată vizual în imnul poetului, este atît de

Scanned with OKEN Scanner

puternică, încît nu te poți odihni decît în „ostroavele“ poemelor sale.

Le-am regăsit, după un sfert de veac — adică tot atît timp cît s-a scurs între primele două eseuri citate ale lui Valéry — și cîteva păstraseră, încă, la mal, florile unor transpuneri depuse din tinerețe :

ODA SECRETĂ

Declin superb, vecerne dulce,
De farmec plin, uitînd de zbucium,
Pe-aceeași spumă-n vad să-și culce,
Stingîndu-și dansul, corpul luciu !

Nicicînd, leit de sclipitoare
Cu-aceste scînteieri de vară,
Sădita frunte cu sudoare
Victorios n-o mai cîntară !

De-acum, atins de crepuscul e
Supremul trup, robit trudirii,
Ce-n dans l-învinse pe Hercùle,
Surpîndu-și, maldăr, trandafirii !

Adormi sub trecerea de astre
Învingător, ce-ți dai sfîrșitul,
Căci Hydra biruinței voastre
Cuprinde-n brațe infinitul...

Ce Taur, Cîine și ce Ursă,
Trofee-n vast triumf, enorme,
Cînd intră-n apa vremii scursă
Răzbitul duh prin zări informe !

Amurg suprem, zbucnită flamă
Prin Zei și Monștri-n chip și feluri,
Sublim, universal proclamă
Edicte decretate-n Ceruri !

Paralela trup-spirit a stat dintotdeauna la baza discuțiilor și preceptelor asupra ființei umane. În această pri-

Scanned with OKEN Scanner

vință, Montaigne se arăta în discordie cu filosofia lui Platon, care, spunea el : „*se teme de pornirea noastră aprigă la durere cît și la desfătare, mai ales că el supune și leagă prea tare sufletul de trup ; eu, dimpotrivă, cît pot îl desprind și-l scot din ținte*“.

Auerbach subliniază această osebire, arătînd că „*pentru Platon trupul este un dușman al măsurii, care seduce sufletul tîrîndu-l după sine*“, în vreme ce pentru Montaigne corpul posedă, ca dispoziție naturală, „*un just și moderat temperament către voluptate și către durere*“ pe cînd „*ceea ce ascute în noi durerea și voluptatea este tăișul minții*“.

Montaigne exultă, în schimb, filosofia aristotelică, deoarece : „*Secta peripateticiană, între toate sectele cea mai omenoasă, dă pe seama înțelepciunii această singură grijă, să mijlocească și împlinească laolaltă bunul acestor două părți însoțite : și arată că sectele celelalte, fiindcă nu au avut de ajuns în vedere această împreunare, ele s-au părtinit una pentru trup, alta pentru suflet, că s-au abătut de la subiectul lor, care e omul și de la călăuza lor pe care îndeobște o mărturisesc a fi natura.*“

Interesant apare faptul că în rigoarea sonetului, unicul său sonet cunoscut, Leonardo da Vinci înscrie rigoarea comportamentală a timpului, sintetizată în primul și ultimul vers : „*Vrei sănătate ? Ține-această normă : (...) Fugi de desfrîu. Dieta lege fie.*“

Cumpătarea fizică, în cumpănirea trupului cu spiritul, devine o măsură impusă și spiritului, realizările lor comune fiind în armonie și conforme aspirațiilor comune, la care au depus un efort comun.

Această idee este vădită și în *Introducerea în metoda lui Leonardo Da Vinci*, Valéry expunînd-o astfel :

„*Și apoi, cugetam eu, Hercule n-avea mai mulți mușchi decît noi. Numai că mușchii lui erau mai mari. Eu nu pot nici măcar să clintesc din loc stînca pe care o ridică el, structura însă a mașinăriilor noastre nu diferă, îi corespund os cu os, fibră cu fibră, act cu act și similitudinea noastră îmi îngăduie să-mi imaginez muncile lui.*“

Dealtfel, în „*Odă secretă*“, activitatea artistică — aici dansul, ca manifestare interpretativă, mai adecvată comparației — este sinonimă cu lupta, corpul este opus lui

Scanned with OKEN Scanner

Hercul, epuizarea florală este asimilată arderii pe rug a lui Hercul, triumful și moartea fizică sînt apoteozate ca într-un amurg al zeilor, conform unor festivități și edicte divine. Moartea fizică, despre care Montaigne pomenește atît de insistent și pe larg (reacții fizice, boli, stări) pentru a se obișnui cu ideea morții, toate funcțiile lui corporale „*sînt în realitatea lor materială și sensibilă atît de contopite cu conținutul moral și spiritual al cărții sale, încît orice încercare de separare ar fi lipsită de sens*“, după cum afirmă Auerbach. Criticul adaugă : „*Că unitatea trupului și spiritului își are rădăcinile la Montaigne în antropologia creștină, s-ar putea dovedi și fără aceste dovezi ; pe ea se bazează introspecția sa realistă, care fără ea ar fi de neimaginat. Dar asemenea pasaje (s-ar mai putea adăuga și altul în care găsim o observație importantă în legătură cu asceza sfinților) arată cît de conștient era el de această interdependență. Montaigne se referă la dogma învierii cărnii și la citate din Biblie, și tocmai în acest sens laudă el filosofia aristotelică, pe care dealtfel nu o apreciază prea mult ; citează unul din numeroasele pasaje în care Augustin luptă împotriva tendințelor dualiste și spiritualiste ale epocii sale ; se servește de antinomia ange-bête, pe care de la el a preluat-o Pascal.*“

Nici „Oda secretă“ a lui Valéry nu privește relația corp-suflet în spiritul creștinesc, ci, alegînd dansul ca descătușare păgînă nu numai trupească ci și spirituală, reflexivitatea lui se înscrie într-o viziune panteistă a mitologiei antice, specifică poeziei. „Demonismul“ lui Valéry îmbracă forme familiare, atenuînd lupta contrariilor printr-o ordine a noilor geometrii astrale, mitologia e convertită într-un spectacol astronomic, generînd noi discipline și științe, efortul „dansatorului“ ca și al lui Hercul se sublimează în sudoare și cunoaștere, proiectîndu-și Hydra în forme cuceritoare, ce coincid cu asaltul spiritului uman.

Beția formelor este lucidă la Valéry, contemplația e apolinică și însuși vinul se spiritualizează, fiind nu atît un afion dionisiac, dar o esență de ritual orfic, de inițiere într-un spațiu constructiv, sugestiv și stimulator creatorului spirit, clarități revelate iar nu o emanație de divagări sibilinice.

Am transpus astfel sonetul :

VINUL PIERDUT

În care zi, în ce Ocean,
(Nici cerul minte nu-l mai ţin)
Neantului îi dăruiam
Un strop din preţiosul vin...

Licoare, cum te irosii ?
Poate-ascultam vreun predestin ?
Ori poate teama inimii,
Gîndind la sînge, vărsa vin ?

După o roză ca un fum,
Urmîndu-şi transparentul drum,
Se limpezise marea, iar...

O vin pierdut, beate unde !...
Văzui urcînd prin ceru-amar
Figuri din cele mai profunde...

Vorbind despre Leonardo, Valéry afirma :

„N-a existat nicicînd un inamic al lui Dionysos mai liber-consimţit, mai pur, mai înzestrat cu atîta lumină, decît acest erou, pe care nu atît supunerea şi nimicirea monştrilor îl preocupă, cît cercetarea cauzelor lor.“

Valéry era admiratorul neprecupeţit al unei asemenea lucidităţi :

„Acest Apollo mă incita în cel mai înalt grad cu putinţă mie. Ce e mai captivant decît un zeu care înlătură misterul, care nu-şi sprijină puterea pe tulburarea judecăţii noastre ; care nu-şi foloseşte vrăjile faţă de ceea ce, în noi înşine, e mai obscur, mai fraged, mai sinistru ; care ne constrînge să convenim, iar nu să ne plecăm ; şi al cărui miracol este o limpezire ; profunzimea, o perspectivă bine dedusă ? E, oare, semn mai bun de autentică, legitimă putere decît acela de-a nu se practica sub văluri ?“

Ceea ce pare însă paradoxal, atît în pictura lui Leonardo, cît şi în poezia lui Valéry, este faptul că, deşi primul e un spirit activ, iar cel de-al doilea se declară ca atare, fiind părtaşii unui miraculos la lumina zilei, totuşi

Scanned with OKEN Scanner

ambii în creațiile lor — Valéry prin imitarea maestrului — străduie la realizarea unor opere pe care le-aș numi „vălurite“ sau „văluroase“.

Predilecția pentru vagul conturelor și estompa luminii, topită în suave nuanțări, căutînd acel „*Sfumato*“ vesperal, în care se pierde „*acel Impeto, de care atît de mult se folosește în dinamica lui*“ poate explica la Leonardo tandrețea adevărurilor descoperite, recompunerea tainelor prin procedeele inverse revelației, redăruindu-le naturii printr-un impact ce pare la fel de misterios ca fenomenalitatea însăși, de data asta, însă, păstrînd amprenta omului, sigla autorului imitației ; taina e, de acum, marcată, catalogată, dezvăluită, procedeul poate fi imitat.

Brocartul cețos liric se potrivește mai curînd unui spirit tenebros, decît lui Valéry, din cauza aceasta alternanțele unor exprimări directe, de pregnanța adevărurilor maximalizate, cu vaporii unor mașinării lirice pulsionate insistent, poate crea impresia de mister confecționat, căutare lipsită de abandon și precepte filosofice odoriferate cu sudoare artificială, ca în efectele de cabaret.

Dealtfel, în „*Notă și digresiune*“ afirmă : „*Adevărul în stare brută este mai fals ca falsul.*“

În mod paradoxal, Valéry se opune „documentului“, considerînd „*această cifră de adevăruri materiale restabilite*“ drept „*o primejdie pentru realitatea pe care o căutăm*“.

Poate că tocmai într-aceste contradicții stă farmecul poeziei lui Valéry, asemenea unor copii care, executînd construcții din cuburi, le acoperă cu nisip colburos, lăsînd pe alocuri unghiularități la vedere, ceea ce sugerează misterul, farmecul unor lumi redescoperite, materia în constituire primordială, ori regretul dezastrelor mistuitoare privite cu ochiul placid al divinului.

„*Farmecele*“ geometriei și arhitecturii ne arată întotdeauna, însă, un Valéry nealterat de jocul vălurilor, ca în acest sonet, pe care-l tradusesem astfel :

RODIILE

O, rodii dure-abia crăpate
Cedînd prea denșilor grăunți,

Scanned with OKEN Scanner

Zbucnite suverane frunți
Par taina lor să mi-o arate !

Robiții voștri aștri-n fine,
Și-arată zorii purpurii,
Stîrniți de-afundele mîndrii,
Spărgînd pereții de rubine.

Cînd, seacă, dauria coaje
Însîngerată-n roși răboaje
Dă glas chemării ei profunde,

Iluminata ei ruptură
Adîncul suflet mi-l pătrunde
Cu tainica-i arhitectură !

Ut arhitectura poesis !

*

Dacă „Ochiul" lui Leonardo da Vinci domină întreaga sferă a preocupărilor europene în pictura ce i-a urmat Renașterii, e tot adevărat că „Ochiul" lui Cézanne veghează asupra teoriilor și tratatelor picturii moderne contemporane.

Fără ca el însuși să creeze o „școală", el e precursorul universal tuturor școlilor și curentelor picturale ce i-au urmat, fie prin adeziune, fie prin contrarietate la preceptele sale.

În prefața la *Cézanne : son art — son oeuvre* criticul Lionello Venturi îl cita pe Baudelaire : *„Artistul nu relevă decît pe sine însuși. Nu promite secolelor viitoare decît propriile sale opere ; nu angajează decît pe sine însuși. Moare fără copii. El a fost propriul său rege, propriul său preot, propriul său Dumnezeu."*

Ideea o regăsim și la Paul Verlaine în ciclul *„Les hommes d'aujourd'hui"*, într-un frapant autoportret, care pune, în final, și problema viciată de orgoliu a „șefului de școală" :

Cît despre coada, simbolic, presupun, care-a ornat noada artistului, purtînd înscris cuvîntul „decadență",

el se apără cu străşnicie de a poseda, măcar şi moralmente, un apendice atît de satanic, şi mai ales cu o asemenea exergă marcată. El ştie bine că i se atribuie o „şcoală". O şcoală, lui Verlaine ! O şcoală care se va proclama ea însăşi decadentă. Cel dintîi ! Să se precizeze cine a pronunţat primul cuvînt ! Cel dintîi ! Dacă-i după mine, eu nu văd decît mai mulţi poeţi tineri, care, iubindu-l pe Verlaine şi versurile sale, sînt ei înşişi originali şi porniţi pe un frumos şi bun drum către un loc de dorit, ba mai mult, înalt şi mîndru şi personal, în soarele posterităţii. Verlaine iubeşte prea mult independenţa, pentru a nu o saluta cu bucurie în confraţii săi. El n-are urmaşi, cum se spune la Păsări.

Într-adevăr, această singularizare poate fi atribuită şi personalităţii lui Cézanne, cel care, fără să fie decadent, simbolist, abstracţionist, fovist, nici cubist, taşist sau pointillist, a impus, în perioada eroică a artei şi literaturii din Franţa, un izvor fructuos tuturor acestor direcţii.

Ceea ce pare paradoxal şi apare ca total nou faţă de tot ce s-a studiat şi afirmat pînă la el, este postulatul cézanne-ian potrivit căruia „lumina nu există" pentru pictor !

Se înlătură, deci, ideea clarobscurului, sfumatura davinciană şi toate acele efecte ale intensităţii şi unghiului luminii, care fuseseră testamentul înaintaşilor, ducînd la interpretări speculative şi impresii artificiale.

În fond, Cézanne avea o temeinică şi susţinută cultură clasică şi ideile sale căutau tocmai să pună o adevărată ordine — urmînd spiritul naturii — în confuzionismul senzorial.

Premisele care concluzionează metoda artistică cézanneiană ar fi următoarele trei : 1. Motivul ales. 2. Constructivismul, şi 3. Modulaţia coloristică.

Prin *motiv,* Cézanne înţelegea subiectul propriu-zis (portret, peisaj, natură moartă) căruia trebuia să-i „*realizeze*" percepţia vizuală, în toată materialitatea lui.

Această „realizare" este atinsă prin definirea unui centru de atracţie şi sesizarea construcţiei.

Ideea perspectivei davinciene este preluată în sensul acestei „focalizări" a interesului concentric, manifestat

Scanned with OKEN Scanner

de ochiul educat prin contact cu natura și care fixează în orice obiect „*un punct culminant — cel mai apropiat de ochiul nostru*“.

Perspectiva cilindrilor, conurilor, sferelor, ce compun universul stabilit, constituie această imagine directă a naturii, capabilă de ordine și coeziune, acel *mimesis* absolut, despre care într-atît s-a vorbit.

Construcția ca atare, în care este încadrat motivul ales, nu pare să se îndepărteze de principiile mai vechi, accentuînd un anume purism geometric, radiografiat în plasma culorii, dar ceea ce agravează particularitatea metodei sale constă în *modulația* coloristică. Această modulație constă în armonizarea neîntreruptă a unor plăci sau zone colorate cu cele din jur, într-o relație solzoasă sau placodermă policromă, care se asamblează într-un mozaic arhitectural, cedînd impresia monumentalului închegat, cristalizat, ca și-n natură, în chiar momentul acut al percepției.

Există în această logică arhitectonică, numită de unii „maçonnerie“, iar de către alții „cocktail visuel“, o netăgăduită asemănare cu constructivismul din „logica viului“.

În tendința tot mai accentuată de a se fundamenta artele pe temeiuri științifice, o cu totul remarcabilă apariție a secolului trecut este geniul lui Georges Seurat, care, în ciuda unei vieți restrînse la treizeci și doi de ani, reușește să elaboreze o tehnică picturală inedită, îmbinînd cunoștințele recoltate din tratatele științifice ale epocii, asupra opticii și descompunerii luminii în culorile fundamentale, cu studiile sale de la Școala de arte frumoase și preocupările contemporaneității.

Pointillismul, sau *divizionismul,* cum prefera să-l numească Seurat, referindu-se la diviziunea luminii, este un procedeu tehnic tot atît de simplu ca și verticalitatea pentru oul lui Columb, dar cu implicații ample în plastica modernă, ce pot fi urmărite pînă la acele „*senzații picturale concrete*“ ale lui Jackson Pollock.

Seurat selectează culorile pure existente în natură și apoi cu acești pigmenți esențiali punctează zone precise în desenul compoziției, ca și cum culoarea ar fi pulverizată prin cele trei filtre fundamentale.

Scanned with OKEN Scanner

Amestecul culorii și varietățile nuanțelor nu se mai execută pe paletă și nici pe pînză, ci această delicată chimie de asamblare a pigmenților, pentru a rezulta mirifica logodnă a culorilor, se petrece direct în ochiul privitorului, pe retina însăși a acestuia, impresia fiind vie și realitatea concretizîndu-se din armonia diafană a particulelor.

Pictura are, totdeodată, o profunzime pe care o simți privind cerul printr-o rază, cînd aerul îți apare dens, populat și compus dintr-o infinitate de efemeride minuscule ce închipuie un dans nupțial.

Această prezență aeriană și deopotrivă de distinctă a obiectelor, printre care se enumeră însăși lumina, devin rodul unei experiențe artistice consemnate și legiferate, experiență repurtată la modul cel mai davincian.

În „*Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*", Valéry subliniase cu deosebită finețe această preocupare dintotdeauna a Pictorului :

„*Travaliul gîndirii lui aparține, prin toate acestea, acelei lente transformări a noțiunii de spațiu — care, dintr-o cameră vidă, dintr-un volum izotrop, a devenit treptat un sistem inseparabil de materie pe care o conține și de timp.*"

Lucrul este evidențiat în cel mai înalt grad prin celebrul tablou al lui Seurat, intitulat „*Un dimanche dans l'île de la Grande Jatte*", unde cadrul tabloului pare în întregime aglomerat cu nenumărate obiecte, fiecare în parte păstrîndu-și însă profilul și individualitatea intacte, într-o viziune unitară care apare, totuși, compusă din decupaje.

Procedeul pointillismului fusese „automatizat" în ultima vreme și la noi de mulți pseudopictori, specializați în folosirea „spriților" și a decupajelor, mai ales în plastica publicitară.

Inconvenientul conturelor prea tranșante, care va duce la arabescul și decorativismul integrat de către Matisse, îi impunea lui Seurat cercetări asupra realizării *liniei*, printr-un procedeu la fel de științific și pictural, fapt care avu drept urmare cooptarea la preocupările sale a unui dotat matematician Charles Henry, împreună cu care visa la o sinteză spirituală, pe care Valéry a numit-o

Scanned with OKEN Scanner

„un sistem unificat al sensibilității și activității umane“. Duplicitatea perceptivității și expresivității artei, această dinamică bielă a creatorului de artă, a rămas o problemă deschisă în continuare, prin moartea prematură a lui Seurat, care se dăruise entuziast esteticii fundamentate pe știință.

Herbert Read, autorul sinteticii *„Histoire de la peinture moderne“* fixează acest moment important din istoria artelor, printr-o frază citabilă :

„Vechiul limbaj al artei nu-i mai convenea, de acum încolo, cugetului uman : un nou limbaj trebuia creat, silabă cu silabă, imagine cu imagine, mai înainte ca arta să devină încă o dată necesitate socială, cît și individuală.“

Strădaniile artiștilor plastici se reunesc în diferite școli, curente, grupări și se certifică prin diferite tratate ori manifestări estetice, în vreme ce poeții, și mai cu seamă filosofii lirici, cată a-și fundamenta principiile în „arte poetice“.

Ideea genială a lui Seurat de a face ca ochiul, hrănindu-se cu culori pure, să împărtășească, prin intermediul tabloului, voluptăți resimțite-n contemplarea naturii, declanșarea chimică a unui proces combinatoriu direct pe retină, își află corespondența în tentația lui Verlaine pentru voluptatea sunetelor solubile în aer și tandrul contact al timpanului cu vibrația muzicală.

Ceea ce însemna ochiul și retina pentru Seurat, devenea urechea și timpanul pentru Verlaine și cei ce i-au urmat.

Reacția poeziei simboliste, deși paralelă, era opusă celei picturale, întrucît poeții păreau sătui tocmai de picturalitatea lirică, ei căutînd să se îndepărteze de rigoarea formală și plasticitatea parnasienilor, lăsîndu-se pradă altor simțuri și unor senzații mai diafane, precum cele auditive sau odoriferante.

Greșeala lui Paul Verlaine, sau mai bine zis ispita artei sale, consta în faptul că dădea o nelimitată prioritate muzicalității cuvîntului, incantabilității vorbirii, pînă la a se pierde uneori, sensul noțional, funcția in-

Scanned with OKEN Scanner

teligibilă a exprimării, cuvîntul-cuvînt ca atare, rolul său de particulă constructoare de edificii logice și sensuri convertibile în idei.

Pe cînd Seurat dădea un temei materialității picturii în cunoștințele sale științifice, Verlaine căuta, în mod paradoxal, să consolideze abstracția cuvîntului prin abstracția sunetului, ceea ce ducea, în fond, la o aprofundare a confuzionismului sau la simplicitatea onomatopeică, printr-un efort pseudoștiințific, căutînd, adică, să îndepărteze cursul poeziei din talvegul propriu către o artă afină, dar încă și mai incontrolabilă.

Am transpus astfel celebrul său manifest :

ARTA POETICĂ

Ci muzica-i izvor a-tot,
S-alegi, deci, sonul Nepereche,
Cel vag, solubil la ureche,
Nici dens, nici conturat, socot.

Nu-ți vei alege, așadar,
Cuvinte neșovăitoare ;
Ci cîntul prins de-negurare,
Ca puntea-ntre Incert și Clar.

Marame ochii să ți-i spele
Cu-al verii tremur într-amiază,
Prin întomnatul cer să vază
Pleiade-azure, ploi de stele !

Nuanța-i pohta ochilor,
Culoarea — nu, nuanța numai !
Unica logodire-acuma-i
De vis cu vis, oboaie-n cor !

În lături, Poantă asasină,
Sagace spirit, Rîs impur,
Ce-nlăcrămează-acest Azur
Cu usturoiul de cantină !

Scanned with OKEN Scanner

Jos gîtul Elocvenței, neică !
Cu cît mai strașnic, și mai bine,
Vezi, Rima fă-o de rușine,
Să n-o ia razna, teleleică !

Doar, cine-o cere-a Rimei milă !
Ce țînc afon, negru-ntr-o doagă,
Nu-ți dă, p-un franc, comoara-ntreagă
Sunînd a gol și-a fals, sub pilă ?

Ci muzica eternei firi !
Cu versul — pasăre hoinară
S-o simți cum dintr-un suflet zboară
Prin ceruri noi, spre noi iubiri !

Vers — norocoasă aventură
A răcoroasei brize-n zori
Cu izme, cimbri-nfloritori...
Tot restul e literatură.

Prin acele *„Biografii de poeți și literați"* — douăzeci și șapte la număr, socotind și fișa proprie — Verlaine își propune să înregistreze o panoramă impresionantă de scriitori, mai mult sau mai puțin *„blestemați"*, mai mult sau mai puțin realizați, mai mult sau mai puțin păstrați în *„soarele posterității"*, dar care, deși roși de singurătate și lucrînd izolat, alcătuiesc „împreună" un roi de stele căzătoare, asemenea pleiadelor dinspre sfîrșitul lui august, pe cerul literaturii franceze, cu reverberații universale. O trăsătură caracteristică a tuturora este căutarea unui *drum nou*, o *nouă direcție*, precum și un *nou program*, o *teoretizare nouă*, în spiritul acelei tendințe generalizate către *științifizare*.

Printre fișele bibliografice înregistrate, remarcabilă este și aceea făcută lui René Ghil, pe care Verlaine îl consideră reprezentantul *„generației care răsare din rîndul meșteșugarilor versului, ba ceva mai mult, prin exemplu și preceptă"*.

René Ghil are proiecte uriașe, pe care vrea să le strîngă într-o *„Carte a eseurilor"* intitulată copleșitor

Traité du Verbe, întovărășită fiind de un cuvînt-înainte al lui Stéphane Mallarmé.

Citindu-i una din cărți : *Légendes d'Ames et de Sangs*, Mallarmé se arată profund încîntat : *„Îmi amintește epocile de mine însumi, într-atît ține de miracol“*, atrăgînd atenția asupra *Armoniei* cuprinsă în acele versuri asupra cărora însuși Ghil se pronunțase astfel : *„mi-arată calea, calea mea, potrivit cu simțul meu armonios foarte dezvoltat, care mă face să scriu mai degrabă ca un compozitor, decît ca un literat“*.

Verlaine se oprește îndeosebi asupra unei preocupări pasionante a „sistemului“ intentat de René Ghil și anume aceea în care el își concentrase toate străduințele, izbucnind *„ca o fanfară în aerul încărcat de mitocănisme, particular anului de grație 1866 : să se știe, teoria Instrumentației poetice“*.

Și Verlaine susține astfel argumentația lui René Ghil :

Plecînd de la acest principiu, admis global, că există egalitate între sunete și culori (geniile lui Baudelaire și Rimbaud au desfășurat ideea emisă de numeroși teoreticieni), pentru ce Poetul n-ar traduce culorile în sunete, odată bine determinate Vocalele și Diftongii, deopotrivă în timbrul Instrumentului ; pentru ce însăși magia sa nu s-ar extinde pînă la Consoane, totul formînd o Orchestră inteligentă și colorată ?“

Rezumînd *sistemul* acesta în cîteva cuvinte, Verlaine notează : *„Orga, negru, A ; harpa, albă, E ; violine, albastru, I ; alămuri, roșii, O ; flaute, galbene, U“*, după care, prin forța lucrurilor, îl citează copios pe însuși René Ghil :

„...IE, IE și IEU vor fi pentru Viorile neliniște te ; OU, IOU, UI și OUI pentru Flautele apriline ; AE', OE' și IN pentru Harpele înseninînd Cerurile ; OI, IO și ON pentru alămurile glorioase ; IA, E'A, OA, UA, OUA, AN și OUAN pentru Orgile hieratice.

Și încă, în jurul acestor sunete, se vor grupa : pentru Harpe, T-eurile și D-eurile sterile, aspiratele H și G-heurile dure și mate ; pentru Viori, e-S-urile și Z-eurile prelung ascuțite, e-LL-urile domolite și jalnice, V-eurile rugătoare ; pentru Alămuri, asprele R ; pentru Flaute gracilele e-L simple, copilăroasele J-euri, suspinătoarele

Scanned with OKEN Scanner

E-F; pentru Orgi, e-M și e-N prelungind o mișcare ce se-mpotrivește: se va mai asculta prin zorii poetici cîntarea dorințelor mele!..." Pornind de la acest *Tratat asupra cuvîntului*, ne vom aminti aici de Dionis din Halicarnas și *Tratatul* său *Despre potrivirea cuvintelor*, în legătură cu stilistica poetică și problemele eufoniei.

După socotința sa, „*patru elemente predomină prin forța lor expresivă și lucrează împreună pentru a face stilul cît mai frumos și cît mai suav. Acestea sînt: modulația (melodia), ritmul, variația și elementul care le însoțește pe acestea trei: adecvarea formei*".

Dionis consideră că acestea *sînt țelurile spre care tind toți cei care se ostenesc să scrie versuri, să compună poeme cu caracter melic* (poeme compuse pentru a fi cîntate) *sau să cultive așa-zisa „vorbire pedestră"* (*pezé lexis* — denumirea greacă a prozei).

Termenul *harmonia*, corespunzător „*îmbinării meșteșugite*" devine însuși principiul selectării celor trei stiluri pe care le deosebește Dionis, conform învățăturii lui Teofrast, și anume: *auster* (sublim), *șlefuit* (împodobit) și *mixt* (bine dozat, sau stilul vorbirii), această gradație fiind corelată, pentru latini, cu spațiul: *sublime — mediocre — umile.*

În legătură cu elementele care conlucrează armonios pentru determinarea stilului, Dionis considera că „*există foarte multe trăsături distinctive, specifice pentru potrivirea cuvintelor. Nici nu este posibil să le cuprindem pe toate sau să ajungem la enumerarea lor precisă. Totuși, cred că fiecare dintre noi asociază potrivirii cuvintelor anumite caracteristici, așa cum face asociații vizuale — și nu voi folosi un exemplu neconcludent, dacă mă voi referi la pictură.*"

Dionis avea perfectă dreptate și după cum am văzut, peste trecerea timpului, Cézanne va folosi același termen de *modulație*, ca avînd o capitală importanță în arta sa.

Ceea ce reprezintă o „*linie melodică*" în muzica propriu-zisă, constituie „*acordarea tonurilor*" și „*modulația*" cézanneiană, și coincide acelei *vorbiri eufonice* (melodica rostirii firești), pe care Dionis caută să o detașeze prin observații speciale cu caracter tehnicist. El sesizează

Scanned with OKEN Scanner

că între două silabe din lanțul vorbirii nu se poate admite un interval de înălțime mai mare decît o cvintă, pe cînd muzica vocală și cea instrumentală își permit toate intervalurile octavei, din care cauză au capacitatea de a subordona cuvintele, sau textul, melodiei, schimbînd uneori chiar accentele tonice firești, ori alternînd durata silabelor, fapt pe care îl atestă anexînd un fragment din partitura părților cîntate din tragedia „Oreste" de Euripide. Însăși varietatea melodică este schimbată adesea în muzică, după cele trei genuri stabilite : *enarmonice*, *cromatice* și *diatonice*.

Privitor la varietatea stilurilor, obținută cu ajutorul permutărilor, în dorința celor mai fericite îmbinări și nuanțări în exprimare, Dionis remarca :

„Poeții melici mai vechi — mă refer la Alceu și la Safo — compuneau strofe mici ; așa fel încît nu introduceau multe variații în structura puținelor membre din versurile strofei și foloseau epode scurte. Iar Stesihor și Pindar, urmați de maeștrii poeziei corale, au făurit perioade alcătuite din metre mai numeroase, cu membre felurite — fără să fie călăuziți de vreo altă preocupare, în afara dorinței lor puternice de a introduce variația."

Ceea ce apropie în conștiința noastră *Tratatul asupra Cuvîntului* inițiat de *René Ghil* și tratatul *Despre potrivirea cuvintelor* al lui *Dionis din Halicarnas* este faptul că amîndoi s-au interesat, la un moment dat, de valoarea sonoră, intrinsec muzicală a sunetelor *vorbirii* și asupra înlănțuirii melodice a *limbajului*, precum și selectării armonioase a *cuvintelor*, atenți fiind la substanța lor sonoră.

Importanța muzicală a sunetelor limbii e un punct comun de vedere și asemănător în ordinea valorii muzicale acceptate : vocale, semivocale, consoane (sau mute, cum le denumea Aristotel în *Poetica*).

Dionis pune mai puțin preț pe sunetele lichide și nazale, cît despre restul consoanelor le consideră amuzicale, mai cu seamă siflantele, în vreme ce René Ghil nu exclude nimic atenției și prețuirii sale sonore, poetizînd întotdeauna interpretările senzoriale, cu tendințe dodecafonice.

Aristotel numea orice sunet indivizibil al omului : *literă*, neacordînd această calitate sunetelor emise de do-

Scanned with OKEN Scanner

bitoace, după cum René Ghil revendica numai omului această frenetică bucurie a sistemului muzical semnalizator, la care adaugă orchestrația sentimentelor : *„cîntarea dorințelor mele“*.

„Instrumentația poetică“ a lui René Ghil, la ora cînd apărea în ochii lui Mallarmé și Verlaine își avea importanța ei în raport cu tendințele lor de a teoretiza direcția melodică a poeziei, dar teoria lui René Ghil rămîne, în fond, inoperantă, păstrîndu-și, dincolo de speculația gratuită, numai farmecul liric al expunerii, adică însăși *ideea* poetică, idee pe care se pare că simbolistica instrumentalistă, cu voga ei următoare, o va ignora, în virtutea priorităților formale ce le ridică obsesivitatea melodică.

Teoretizarea lui René Ghil nu urmărește un nou sistem de notație muzicală, ci sugerează selectivitatea cuvintelor în raport cu încărcătura sonoră, după semnificația *„literală“* a sunetelor, ceea ce va fi convenabil pentru un viitor poet structuralist, lucrînd în tandem cu computerul.

Pentru poetul obișnuit, o asemenea creație, bazată pe selecție arbitrară și statistică sonică inerentă, va crea o prejudecată strict tehnicistă, într-un regim riguros și arid, iar realizările vor fi, de cele mai adesea, jucărioare mecanice și ornice muzicale deconcertante.

Ideea tematică a unor asemenea producții fiind neglijabilă și rămînînd numai jocul semantic, fiecare autor va putea alcătui o sistematizare *„literară“* proprie, adăugînd, pentru uzul lectorului, un dicționar cu gamele folosite.

Complicarea Poeziei într-un asemenea grad înseamnă, întrucîtva, readucerea ei la primele etape ale studierii sale, către o așa-numită epocă *preliterară*.

Apariția speciilor literare și melopoetice consacrate, într-o tendință tot mai evidentă de separație și diferențiere, a dus, în mod firesc, la diferite sisteme de notație, ceea ce împovăra munca literară a creatorului cu una de muzician și chiar cu alta de coregraf.

Astfel, textele literare, în afara schemelor metrice obișnuite, căpătau trepte intercalate cu semne și notații

Scanned with OKEN Scanner

muzicale, fiind totdeodată împănate cu secvențe „*orchestrice*“, de dans, urmărind evoluția mișcării și dezvoltarea spațială a poemului.

Preocupări asupra unei asemenea „*arte absolute*“ a antichității în rîndurile căreia ultimii maeștri de orchestrică sînt considerați Eschil și Sofocle, revin adesea și în spectacolul modern, cu tentația cumulării majorelor arte.

În ceea ce privește muzica și poezia, a căror origine îngemănată nu e de contestat, trebuie cercetat și acel tratat : *Despre muzică*, substituit autorității lui Plutarh de către un compilator cu modeste calități stilistice și filosofice, care l-a redactat, în definitiv, cu merituoase intenții de erudiție, această lucrare fiind considerată de către numeroși filologi și muzicologi ca o veritabilă „cărticică de aur“ *(aureus libellus)*.

Putem afla acolo informații prețioase despre autori și lucrări foarte vechi, către izvoarele muzicii și poeziei, din însuși spațiul lor mitic pătruns de istorie.

Astfel, citaredia și poezia citaredică sînt considerate invenții ale lui Amfion, fiul lui Zeus și al Antiopei, cît despre Thamyris din Tracia „*că i-ar fi întrecut pe toți contemporanii săi prin frumusețea glasului și armonia melodiilor sale, ajungînd chiar, potrivit mărturiei poeților, să le arunce muzelor o chemare la întrecere*“, iar „*cît privește pe Orfeu, s-ar părea că el nu imitase pe nimeni, fiindcă mai înainte de el nu se ivise nici un înaintaș, în afară de compozitorii de aulodii* (acompaniați de flautul dublu), *iar opera lui nu seamănă cît de puțin cu înfăptuirile acestora*“.

Pentru stabilirea originilor muzicii, după „*catalogul invențiilor*“ al lui *Heraclide* și „*Culegerea de informații despre Frigia*“ a lui *Alexandros*, este consultat și tratatul „*Despre muzică*“ al lui *Aristoxenos*, unde aflăm „*că Olympos, cel dintîi a cîntat o compoziție funebră la flaut despre moartea lui Python, folosind modul lidian. Alții vin să susțină că începătorul acestei melodii a fost Melanippide. Iar Pindar, în «Peanurile» sale, povestește cum a fost lăsată oamenilor învățătura gamei lidiene cu prilejul nunții prăznuite de Niobe. În sfîrșit,*

alții, potrivit spuselor lui Dionysios Iambul, susțin că cel dintîi s-a folosit de această gamă Torebos".

Privitor la binecunoscuta legendă a șarpelui Python, ce sălășluia într-o mlaștină pe care Apollo a secătuit-o, ucigînd și monstrul cu aprinsele lui săgeți, traducătorul Mihail Nasta într-o notiță informativă adaugă : „*și zbaterile șarpelui devin un adevărat spectacol cu sinuozități sugestive, reproduse pentru prima dată printr-un mimetism sonor de flautul lui Olympos*". Observația mi-a sugerat, iar, comparativul apollinic al spiritului davincian, considerat un adevărat „*precursor al lui Faust în domesticirea apelor*", cum și acel vaer prelung, șerpuitor, spiralele obsedante din desenele davinciene, ca la un îmblînzitor de cobre, ori cîntăreț de *threnos*-uri, cum fusese slăvitul Olympos.

În legătură cu preferințele muzicale din antichitate și disputa stilurilor, ne amintim legenda mitologică a întrecerii dintre Apollo și Marsyas, între liră și flaut, episod încheiat cu tragica ecorșare a flautistului.

Prin intermediul lui Pseudo-Plutarh, aflăm de la Alexandros că „*primul aulet* (flautist) *a fost Hyagnis ; după el au venit fiul său, Marsyas și mai apoi Olympos*".

Metafora soarelui atribuită instrumentului orfic avea, desigur, o mare trecere, iar harul homeric al folosirii cuvîntului era un summum poetic, ceea ce face că, după afirmația lui Alexandros : „*Terpandru ar fi rîvnit să-l imite pe Homer în privința versurilor, pe Orfeu în privința muzicii*".

Cele două stiluri consacrate în antichitate, cel apollinic și cel dionisiac ditirambic și-au avut adepții și reprezentanții lor de frunte în rîndul poeților-compozitori și în suita divergențelor firești, au fost și unii autori, precum Frynis, care au avut de suferit oprobrii și ironizări publice din partea poetului comic Ferecrates, încercînd să concilieze cele două stiluri într-o sinteză fericită.

„*Instrumentalismul poetic*" teoretizat de René Ghil, potrivit, după cum el însuși susține, cu simțul său armonios foarte dezvoltat, care îl face să scrie „*mai degrabă ca un compozitor decît un literat*" nu este o tentație tocmai nouă, dacă ne uităm mult în urmă, spre începuturile

Scanned with OKEN Scanner

celor două arte, numai că această duplicitate, care era totuși studiată separat și îmbinată cît mai armonios în propriu-zisul spectacol, este propusă de către René Ghil într-o fuziune instantanee, cu cît mai reușită, cu atît mai elaborată.

El propune, de fapt, o metodă de a crea poeme și în mod paradoxal urmărește realizarea unor învăluitoare și seducătoare versuri, pline de culoare melodică și de vag senzorial, obținute printr-o rafinată strădanie de liric degustător și lucid alchimist.

Metoda lui are, firește, un oarecare procent de aplicativitate creatoare, dar mi se pare, totuși, mai de luat în seamă, de către artiștii interpretativi, atît cei instrumentali, cît și cei vocali, cărora aceste notații le pot stimula, prin înțelegere unitară, execuția calitativă.

Regretatul meu prieten Ludovic Antal, actorul-poet dotat cu o voce de aur, studia cu sîrguință orice text liric, oricît de lejer sau dificil ar fi fost, acoperind textele cu semne și notații ca pomii-nfloriți, analizînd armonia fiecărei litere, fiecărei silabe, fiecărui cuvînt, în șirul frazării și socotea, făcîndu-și mărturia lui de credință, că : *„Recitarea este înălțarea la cer a Cuvîntului.“*

Oricum, entuziasmul cu care René Ghil a fost întîmpinat de către Mallarmé și Paul Verlaine n-a dus la o revoluție autentică, scontată, nici la crearea unei secte de tipul pitagoreic, ca aceea despre care informează Aristoxenos că și-ar fi reunit adepții sub hramul *„hoi Harmonikoi“* (altfel tradus : *„slujitorii Armoniei“)* și stabileau rapoartele armonice dintre sunete, aplicînd unele formule ale numerelor de aur.

Importanța matematicii din ultimul timp, chemată să ordoneze și să sistematizeze explozia informațională din toate domeniile activităților omenești, inclusiv artele, introducerea computerelor ca auxiliare omului în lupta cu timpul, studiile structuraliste mereu mai aprofundate în problemele de limbaj și notație, precum și asupra compoziției, privind cantitățile și modurile de expresivitate, toate aceste asalturi îngemănate ale științei și artei au readus în lumina preocupărilor moderne exigența pitagoreică și disciplina combinatorie a numerelor de aur.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește muzica, revine tot unui grec, originar din România, anume Xenakis, meritul de a teoretiza aplicativ noile probleme ale armoniei, accentuînd corespondența indestructibilă între muzică și matematică, după etalarea contradicțiilor evidente ale serialismului dodecafonic integralist, care au dus la o muzică devitalizată, disonantă cu ostentație și abstracționistă pînă la sterilitate.

Reîntorcîndu-ne la problemele stricte ale poeziei, eu socot că ea este mult prea constituită, pentru a mai putea să devină vreodată o simplă anexă, ori un simplu capitol al muzicii, ba încă voi cita din pomenitul Pseudo-Plutarh : *„Căci în vechime — pînă la Melanippide, autorul de ditirambi — flautiștii (auleții) primeau simbrie de la poeți. De unde se vede că poezia juca rolul principal (de protagonistă) și flautiștii slujeau pe învățătorii lor, autorii de poeme.“* Din aceeași sursă mai aflăm : *„De asemenea, mulți cred că poetul Arhiloh a inventat cel dintîi un acompaniament mai acut, față de intonarea cuvintelor ; pe cîtă vreme interpreții din vechime acompaniau toate cînturile cu o melodie la unison. La fel și Melanippide, poetul liric, venind mai tîrziu, nu a mai ținut socoteală de prestigiul muzicii tradiționale, după cum n-au mai respectat-o după el nici Filoxenos și nici Timotheos. Acesta din urmă, în domeniul instrumentației — unde, pînă la Terpandru din Antissa, lira nu avea decît șapte note — a fragmentat intervalurile mai departe în mai multe sunete suplimentare. Mai mult, și auletica, de unde mai înainte era o artă sobră, s-a transformat acum, devenind un stil de interpretare plin de modulație.“*

De unde se vede că aportul poeților a fost întotdeauna esențial în evoluția și dezvoltarea muzicii, prin propulsionarea poliritmică și polifonică a poemelor proprii.

Așadar, consider că totuși străduințele instrumentației poetice și preocupările lui René Ghil, oricît de artificiale și chiar sterile s-ar fi dovedit la timpul lor, au avut partea lor de ardoare și de reverberație în această frămîntată și glorioasă epocă, denumită tot atît de generos :

Scanned with OKEN Scanner

„*decadent-simbolistă*“ (Verlaine o sarcastiza, prefăcîndu-se că nu înțelege asemenea catalogări, preferînd calamburul „*les cymbalistes*“), pe cît și : „*epoca de aur*“ a poeziei franceze moderne.

Trecînd de la parnasienii cu preocupări strict plastice și exprimarea precisă, numeroși poeți vor aborda mirajul versificației muzicale și misterul sonor al sunetului-literă, ajungînd pînă la suavitățile lui Mallarmé, cel care își propunea să asculte însăși muzicalitatea cezurii, pauzele și liniștea dintre versuri, considerînd că : „*a numi un obiect înseamnă a suprima pe trei sferturi exultanța poemului, care este alcătuit din bucuria de a ghici puțin cîte puțin : a-l sugera, iată visul*“.

În „*Prima divagație referitoare la vers*“ Mallarmé se pronunță : „*La ce-i bună, totuși, minunăția de a transporta un fapt din natură înspre aproape certa dispariție vibratorie în jocul vorbirii ; dacă nu pentru a emana, fără cazna unei apropiate sau concrete chemări noțiunea pură ? Zic : o floare ! și în afara uitării în care vocea mea surghiunește orice contur, întrucît alte cîteva lucruri decît caliciile pe deasupra, muzical se înalță, însăși ideea și suavă, absentă din orice buchet.*“

Puritatea și substanța eterată a noționalului au fost obsesiile permanente ale lui Mallarmé, iar culorile sale heraldice : *Azurul* și *Albul*, dar nu sub astrul melancoliei, ci sub cel al *Neantului*. S-a spus despre el că s-ar fi străduit *să nu existe*, ori că ar fi făcut eforturi să se exprime *indescifrabil*, chiar suprimînd punctuația, sau că, într-o anumită perioadă a scrisului, puritatea hîrtiei îl paraliza, făcîndu-l inapt mărturiilor sale, în crize catatonice.

Una din cele mai impresionante poeme ale sale, care, în ciuda principiilor mallarméene, este îndeajuns de clară, avînd drept simbol pregnant o lebădă încătușată-n ghețuri, reunind puritatea obsesivă cu ideea muzicală a tăcerii arctice și a cîntecului ultim, cum și cu dificultățile întîmpinate în procesul de creație, este realizată în sonetul intitulat după primul vers : „*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*“..., pe care eu m-am încumetat, deși foarte dificil, să-l transpun astfel :

Scanned with OKEN Scanner

LEBĂDA

Virgin-însufleţitul-sublim tu azi ţi-l vezi
Cum sfîşie-n rafale c-un ciot de-aripă bearcă-n
Uitatul lac de sloiuri şi scrutător l-încearcă-n
Nemaiclintite zboruri prin pure-adînci zăpezi !

O lebădă d-alt'dată crezînd în vechiu-i crez
Magnifică dar nemaisperînd scăpări din cearcăn
Nici ţării ei de baştini un cînt să-i mai întoarcă-n
De-acum sclipind sterilul urîtul iernii-amiez.

Va scutura, deci gîtul hermina agonie
A pasărei ce spaţiul impus nu vrea să-l ştie
Nici groaznica-nglodare penetul prins de-ngheţ.

Fantasmă pură care pecetluí temei
Cristalizării-n visul prearecelui dispreţ
Ce-n van întroieneşte exilul Lebedei.

Pentru comparaţie, atît ca tematică, dar şi ca realizare formală, am transpus în româneşte unul dintre sonetele ultimului mare şi definitoriu parnasian al liricii franceze, în perioada cînd prosperau principiile simboliste, urmaşul lui Leconte de Lisle, *José-Maria de Heredia*, considerat „clasic" literar încă din cursul vieţii.

MICHELANGELO

Desigur, se-nvrăjbise-ntr-o tragică-ncleştare,
Înstreinat de Roma festivă, la Sixtină,
Picta Profeţi, Sibyle, în taina lui deplină,
Şi fresca Judecăţii d-Apoi, pe bolţi neclare.

O lacrimă-n străfunduri şoptea stăruitoare,
Titan ce-şi poartă volnic povara lui divină,
Cînd Patria, Iubirea şi Faima, totu-i ruină,
Amăgitor e visul — gîndea — şi totul moare.

Vezi vlăguiţi de sînge aceşti Giganţi din rocă
Şi Sclavi cuprinşi în ganga ne-nfrîntă ce-i sufocă,
Amarnic răsucindu-i sub volbura puterii ;

Și-n sloiu-acestor marmori, ce sufletu-i comprimă,
Cum pîlpîie contursă-ntr-o zbatere sublimă
Mînia unui Zeus robit unei Materii !

Întîmplător, Stéphane Mallarmé și José-Maria de Heredia s-au născut în același an (1842), primul trăind pînă la 1898, iar cel de-al doilea pînă în 1905, cu șapte ani mai mult, așadar viața lor derulîndu-se cam pe aceeași perioadă, însă diferențierile și direcțiile diverse alese sînt evidente, chiar și dintr-o aruncătură de ochi asupra acestor două sonete.

Firește că în privirea de ansamblu asupra creației cuiva nu vom considera suficientă acea metodă fragmentaționistă, de tipul cercetărilor paleontologice care încearcă să refacă lumile preistorice din colbul fosilelor, nici metoda depistării stilurilor din eșantioane selectate arbitrar, cum obișnuiește Auerbach, dar în cazul analizei succinte ce ne-o propunem sînt destule puncte de contact și elemente concluzive de largă anvergură. Iată :

Amîndouă poemele sînt scrise în aceeași limbă, în aceeași formă fixă a sonetului tipic francez, alexandrin. Amîndouă poemele sînt centrate pe cîte un simbol declarat, iar cele două simboluri alese pot fi contrase într-o idee unică, anume aceea a luptei pentru eliberarea spiritului din eternitatea amorfă. Vitalismul — în două ipostaze.

Ce le diferențiază ? Unghiul de vedere și atitudinea temperamentală a fiecăruia în parte.

Lebăda mallarmeéană e un amurg ; *Sclavul* michelangelesc, deificat de Heredia, e un răsărit. Amîndouă simbolurile sînt tragice, moartea, ca și nașterea, certifică lupta titanică, ideea e unitară, absolută, dar „sentimentele“ declanșate sînt opozabile.

„Lebăda“ e un simbol viu condamnat la un destin tragic, aș zice de două ori condamnat : mai întîi prin însuși datul semnificației sale și apoi prin adeziunea poetului, totală, către aneantizarea obiectului metaforic în însuși planul formal, cel al creației propriu-zise, ma-

Scanned with OKEN Scanner

terialitatea cuvîntului, sunetului, frazarea însăși devenind o substanță vaporoasă, memoria obiectelor e aburită ca o topire-n somn.

Emanația acelei „noțiuni pure“ în locul obiectelor ca atare, despre care vorbea în „divagațiile“ sale asupra versului, cum și acel suspens al sugerării, preferat în mod obișnuit de către Mallarmé, apar ca procedee intrinseci și aci, în poemul citat.

Versul : *„Le vierge, le vivace et le bel“...,* cu care începe sonetul, definește o abstracție care se mișcă într-un spațiu ostil dar incert, conturîndu-se abia în catrenul al doilea, dar și acolo învăluită într-un mister paseist — *„un cygne d'autrefois“* — succesiunea timpului e la fel de incertă, iar „apariția“ de-abia developată se destramă în mireasma semnificației, aproape fără nici un regret strict afectiv.

Cuvîntul final *„le Cygne“* e devitalizat, fără încărcătură mitică, apărînd ca o pecete diafană pe meninge, sărut al noțiunii pure — „floare“ mallarméeană, urmă ce-o lasă-n zăpadă fulgul de nea !

Destrămarea substanței lexice, într-atîta, face ca „spectacolul“ propriu-zis al poemului să sugereze o feerie alegorizantă dintr-un goblenaj decrepit, ori abia însăilat cu limbajul funigeilor.

Tragedia lebedei e, în fond, *tragedia limbajului,* zborul lebedei fiind, în fond, însăși *inconsistența* exprimării și *inefabilitatea* ei absolută. Zborul e virtual, ca și libertatea gîndirii. Mallarmé nu impietează trauma neputinței, nici gravitatea mitului icarian, prizonieratul „lebedei“ este primordial și încadrat în însăși ideea absolută a *Zborului,* întocmai cum gîndul populează conținutul absolut al *Verbului.*

„Nemaiclintitele zboruri“ sînt izbăvite prin însăși *Ideea de zbor,* extatică și paradoxală, ca la eleați, amintind anecdota întrecerii dintre Ahile „cel iute de picior“ și broasca țestoasă, învingătoare prin latență și imobilitate. În *Cimitirul marin* regăsim ideea, într-o perplexitate valéryană :

Scanned with OKEN Scanner

Zénon ! O, crud Zénon cel din Eleea,
Mi-nfigi săgeata-ntr-aripată-aceea
Ce-n zbor vibrează nepărînd să zboare !
Renasc din zvon, săgeata mort mă lasă !
Ah ! soarele... Ce umbră de țestoasă —
Un imobil Ahil pășind pe zare !

„*Sclavul*“ sau „*Gigantul*“ michelangelic, în interpretarea lui Heredia, reprezintă un prizonierat pasager, strict plastic, în care e încătușat arhetipul unei idei îndărătnice, surprinse în cursul „moșitului“ său, încă învălurită de amnios.

Sonetul e madrigalicesc față de creatorul care *dă viață formelor*, desprinzîndu-le din steril, din ganga potrivnică a Materiei, în spiritul vitalismului eroic ce-l insuflă natura și titanismul uman.

Metoda aplicată e descriptiv picturală, iar în cazul de față Heredia *pictează sculpturi*, reluînd, ca să zicem așa, cam la a treia mînă, *mimesis*-ul.

Procedeul e *sistematizat* la Heredia, descriind adesea, cu minuție de cercetător din branșe, obiecte de artă exotice, costumații evocatoare, peisaje și arhitecturi identificabile, un întreg album de *ilustrate* cvasiștiințifice, cu predilecție istorică, reconstituit din lecturi atente și variate.

Heredia este, de fapt, un estetician de elită, cu ochiul avizat și cu spiritul critic, care *se exprimă în sonete*.

El preconizează fotografia artistică în culori, parafrazînd, deocamdată, exactitudinea realistă a dagherotipului, inventat cu puțin timp înaintea nașterii sale și care va avea o influență covîrșitoare asupra artei de epocă, după cum nota însuși Flaubert :

„Cînd scrii simți ceea ce trebuie să fii, înțelegi că într-o parte trebuie asta, într-alta aia, compunîdu-se tablouri după voință, avînd, într-un fel, senzația îmbobocirii — simți în inimă un fel de ecou îndepărtat al tuturor pasiunilor ce se vor da la lumină — și această neputință de a le reda este însăși desperarea eternă a celor care scriu, neajunsul limbilor care abia au cîte un cuvînt pentru o sută de gînduri, slăbiciunea omului care nu știe

Scanned with OKEN Scanner

să găsească ceea ce e pe aproape și în ceea ce mă privește, eterna mea neliniște."

Obiectivul „fotografic" al lui Heredia se bucură întotdeauna de o „expunere" *exactă* și tablourile surprinse au veridicitate muzeală, potrivindu-și cu grijă cuvintele, care îi dădeau atîta bătaie de cap lui Flaubert, alese din recuzita epocii respective și îmbibate de culoare locală.

Arătînd că însăși capricioasa critică *„prea puțin tandră, în privința Parnasienilor"* după apariția Decadenților și Simboliștilor, *„subjugată de o incontestabilă superioritate, i-a fost respectuoasă, pregătind admirația cuvenită — mărturisită în fine"* față de José-Maria de Heredia, chiar Verlaine, magul vorbirii incerte și al vagului muzical, cel ce detesta impecabilitatea metricei și a rimelor parnasiene, convine la această unanimă admirație :

„Astfel, ce magistrală formă drapînd ce grandoare fastuoasă și generoasă ! O claritate, o sonoritate, o strălucire de cristal ! Culorile, formele, atitudinile celei mai pure antichități, ale celui mai semeț secol al XV-lea castilian, ale celei mai rafinate și capricioase Renașteri pe care o văzuse reînflorind, strălucind, domnind, pe malurile Loirei și ale Arno-ului. Și acele miresme de insule, și acele minunate peisaje vulcanice cu flori violente, cu viță de smarald, de topaz și de aur ! Toate păsările prestigioase, toate mările încîntătoare !..."

Înșiruind cu grație varietatea motivelor lui Heredia, care se vor constitui în celebrele sale *Les Thophées*, Verlaine se oprește o clipă asupra *„iubirii Frumosului pitoresc, delicat și picant"* pe care-l ilustrează cu acest *„japonism"* pe care-l transpun aici :

SAMURAIUL

Era un om cu două săbii

Plimbînd distratu-i deget sonor pe-o coardă gravă,
Cînd trece printre bambuși pletiți cu lațuri fine,
Ea-l vede, cum pe plaja vast orbitoare vine,
Pe cel purtat în suflet, cu-nfățoșarea bravă.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar el. Cu spade-n coastă și-un evantai spre slavă,
Cu găitanul roșu, c-un stacojiu ciorchine
Marcînd armura-i sumbră, iar peste umăr ține,
Aprins, blazonul Hisen și stema Tokungavă.

Superb e luptătorul cu spăngi, cu decorații,
Ornat în bronz, mătăsuri, cu fulgere-n vibrații,
Un negru crab apare, gigant și purpuratec.

O și văzu. Surîde pe sub hirsuta-i mască
Și pasu-i ferm aprinde-ntr-al soarelui jăratec
Două antene d-aur, ce-i licură pe cască.

Convenind, pînă la urmă, că *„orice formă e bună, din moment ce e și frumoasă“*, Verlaine consemnează cu totală simpatie popularitatea lui Heredia, aceasta *„în ciuda versificației sale deopotrivă de romantică și clasică“*, admirîndu-i cu precădere *„orînduirea admirabilă, unitatea riguroasă a fiecăreia dintre micile poeme, mici prin dimensiuni, mari prin ideea și imaginea cuprinsă, tonul constant nobil și ațintit spre noblețe, spre reușită, inaccesibil vreunei vulgarități, sau oricărei stîrpitudini stilistice, oricărei concesii ritmului său încadrat de rima sa opulentă și de mișcarea s-ar zice militară a perioadelor sale directe, lejere, dar pline — mai ales, eu revin la eroismul ataval ! — de gîndire și de viziune.“*

Caracterizările făcute de către Verlaine sînt, de asemenea, admirabile și el îi precizează izvoarele și locul valoric astfel :

„Dacă ar trebui neapărat să raportez această poezie cavalerească la primul staroste, la oarecari lucruri moderne și contemporane, aș spune că Heredia procedează ca Hugo pentru puternica încărcătură și detunătura provocată în spațiu, iar de la Leconte de Lisle împrumută factura fermă, precizia, concizia, concentrația măsurii exacte și a elanului scurt și puternic.“

În introducerea făcută portretului lui Heredia (născut în munții Sierra Madre, aproape de Santiago de Cuba), Verlaine precizează importanța acestui poet, care *„rezumă și încoronează Tradiția“*, în rîndul redutabililor so-

Scanned with OKEN Scanner

netiști francezi, reluînd în discuție totdeodată pregnanța *Sonetului*, ca atare :

Alfred de Musset, prin ordinea geniului, dacă nu cronologic vorbind, a fost adevăratul restaurator al Sonetului în Franța. L-a răspîndit cu mîna sa, ca să zicem astfel. Théophile Gautier și Sainte-Beuve, cam în același timp, l-au readus la strictele reguli. Sainte-Beuve a realizat astfel unele dintre cele mai fine versuri ale sale și chiar cele mai multe dintre cele mai emoționante ale sale. Sonetele către prințesa Mathilde ale lui Théophile Gautier, spre bătrînețe, sînt, după „Ténèbres" și „Emaux et Camées", ceea ce, în mod cert a scris mai frumos în registrul poetic.

Dar Verlaine, care spre cinstea lui, scrie *Sonet* cu majusculă inițială, încadrîndu-l pe Heredia în rîndul valorilor literaturii franceze, nu omite încadrarea lui și între cel universale, aducînd, totdeodată, un cuvenit elogiu, alături de Boileau, acestui dificil chivot poetic și marilor sonetiști ai lumii :

„Dar Heredia, referindu-ne la cei cîțiva ani buni din diferitele «Parnasuri Contemporane», în 1866, spre precizare, 1869 și 1876, urcă pînă la Ronsard, și mai presus, pentru perfecțiune și întreaga noblețe. Această formă supremă care a reușit să cîștige pînă și sufragiile acelui pe bună dreptate pretențios Boileau, pe care Petrarca o fundamentase în diamant, prin care Shakespeare provoacă rușinarea și surîsul, cu magii divine, cea mai cumplită dintre toate pasiunile, și căreia Renascentiștii i-au fost bunii negustori, pentru ca, pînă la posteritatea cea mai îndepărtată, Sonetul deja triumfător din nou după 1830, să aibă în acest spaniol, cu superbie francez, marele său poet definitiv."

Considerînd *Sonetul* drept *„formă supremă"* și *„cea mai enormă dintre pasiuni"*, Verlaine nu făcea altceva decît să reitereze străfundul curent al liricii moderne, care, declanșat de Renaștere, își dovedește forța lui tînără, gîndindu-ne, cu o firească perplexitate, că n-a împlinit nici măcar un mileniu !

În multe privințe, Verlaine a dovedit un ochi sigur, apreciindu-și critic contemporanii, după cum spiritul său

Scanned with OKEN Scanner

generos nu putea să nu se înșele asupra unora, din motive, poate, extraliterare.

Îndoielile sale apar, totuși, printre dinți, atunci cînd se referă la arta Sonetului și i se pare că a fost prea ușor sedus :

„Interdum (uneori) *Soulary și-a creat un renume, schițat din cînd în cînd, în această direcție a artei. Nu voi vorbi, mărturisind oarecare interes dac-aș avea și timpul s-o fac, de specialiștii mai mult sau mai puțin distinși, ca Grammont, Boulay-Paty și încă alții.*

Într-adevăr, intransigentele istorii literare mătură la groapa comună a romantismului desuet poeți de calibrul lui Evariste Boulay-Paty sau Pétrus Borel — zis Lycanthropul (Omul-Lup) în spiritul acelei lozinci studențești a lui Ausone de Chancel, pe care-o citează Paul Guth, și-am astfel transpus-o :

Strigi, ți-arăți fața,
Cam asta-i viața !
Caști, ți-alegi partea,
Și asta-i moartea.

Cît privește pe de Grammont sau Joséphin Soulary, pomeniți în „dubiile“ critice ale lui Verlaine, ei sînt pomeniți, împreună cu alți proliferanți poeți recenzați, de către Théophile Gautier în al său *„Raport asupra progresului poeziei franceze după 1830“*.

Din opera „schițată“ a lui Joséphin Soulary (1815—1890), antologiile lirice au reținut un singur sonet, pe care l-am transpus astfel :

CELE DOUĂ CORTEGII

Două cortegii urcă-n biserică deodată,
Ce sumbru-i unul : duce un prunc în copîrșeu,
Urmîndu-l o femeie, smintită parcă, greu
Tot clocotind în pieptu-i plînsoarea sufocată.

E un botez cellaltul : pe brațe, ca un zeu,
Gînguritor sugaciul e-o pasăre ciudată

Scanned with OKEN Scanner

Iar maică-sa-i dă sînul cel dulce cînd îl cată,
Îmbrățișîndu-l tandru c-un gest de curcubeu !

După botez, sfeștanii, stă templul să se-nchidă,
Cînd, vezi, se-ncrucișară femeile-n absidă,
Priviri întîmplătoare zvîrlindu-și dindărăt ;

Și-atuncea — o, minune ce-aprinse-a rugii faclă !
În lacrămi, juna maică privi duios spre raclă,
Iar muica-ndoliată zîmbi spre noul Făt !

Deși a trăit trei sferturi din secolul său, fiind contemporan tuturor inovațiilor și curentelor lirice care au declanșat poezia modernă franceză, totuși Joséphin Soulary se irosește în notații insignifiante și-n exerciții virtuoase fără profunzime, dar are meritul acestei sinteze concluzive din sonetul celor „două cortegii", pe care o regăsim, cu revivificată bucurie, în versul folcloric de mahala bucureșteană pe cale de dispariție și transfer la blocuri :

C-așa-i lumea, trecătoare :
Unul naște, altul moare,
Soro-lume !...

Un alt poet al secolului trecut, antologat cu un singur sonet, dar care e considerat un fel de „La Marseillaise" a *„îndrăgostiților rebegiți"* se destăinuie *Felix Arvers* (1806—1851), care iubise în taină o înfloritoare ființă, presupusă a se numi Marie Nodier.

Pentru patetismul lui depășit, dar nu ireversibil, am transpus astfel acest elegiac sonet !

SONET

Eu port o taină-n suflet și-n viață un mister :
O veșnică iubire iscată-ntr-o clipită.
Și-nchis în rău-acesta, tăcînd, nimic nu sper,
Nici ea — neștiutoare că-l face — nu palpită !

Necunoscut, trecut-am pe lîngă-a mea iubită,
De-a pururea prin preajma-i, de-a pururea stingher

Scanned with OKEN Scanner

Și-mi voi jertfi, deci, viața terestrului disper,
Neîndrăznind a-i cere favoarea neprimită.

Deși-i sortiră zeii tandreți și daruri multe,
Ea va să-și țină calea, distrată, făr' s-asculte
Pe urma ei suspinul săltat din ființa-ntreagă ;

Pioasă, devotată-n credința-i austeră,
Se va-ntreba, citindu-mi ăst vers, cu-a ei himeră :
„Femeia cine-i, oare ?“ și nici n-o să-nțeleagă.

Și pentru că în literatura comparată apar în permanență noi acolade, noi completări și paralelisme care fac, mai la drept vorbind, însuși farmecul acestei ramuri estetice, mă voi întoarce pentru scurtă vreme la *Lebăda* lui Mallarmé, pentru că ar mai fi fost acolo ceva de adăugat.

De data asta, voi cita o scurtă baladă „singaporeană“ de-a mea, scrisă la 17. VIII. 1959 și dedicată ilustrului meu prieten, matematicianul și poetul Nelu Winckler, coleg de libații și de suferință, care, spre deosebire de Mallarmé, a dus procesul „neantizării“ pînă la capăt, autojbilțuindu-se. Sit tibi terra levis !...

Iată balada :

PELICANUL

Lui Nelu Winckler

Un pelican stă-n Cișmigiu,
Pleoștit și singur, către toamnă,
Părîndu-se că nici nu-i viu
Și nici un zbor nu-l mai îndeamnă.

Stă culcușit în puful lui
Dar poate că, acum, el zboară
Plutind spre Steaua Sudului,
Prin visul cald din subsuoară...

În visul lui, un stol gigant
Coboară-n Cișmigiu să-l fure

Scanned with OKEN Scanner

Zburînd spre podul celălant,
Sfruntînd oceanele azure...

Scrutînd oceanele din vis,
O clipă, gîtul lui se saltă
Și ochii mari i s-au deschis
Trenînd pe cenușia baltă...

Cu aripile-ntinse larg,
Dezvoltă zbaterea-i ardentă
Ecouri sarbede se sparg
Sub zarea toamnei, penitentă...

Numai o clipă... Dar apoi
Pleoapei sale-i trage storul,
Se-afundă-n pufurile moi,
Prin vis continuîndu-și zborul...

Havuzul coșcovit și tîmp
Se stinge ca un stuf al verii,
Ca un tufiș uscat în cîmp,
Mimînd, de-a surda, palmierii...

. . . . . .

La fel, prin crîșme și prin boate
Un vis gigant în mintea-mi țese,
Cînd văd, prin slavă-ntr-aripate,
În stoluri, fețele de mese...

Mă reanimă, pentr-o clipă,
Un gît de sticlă și-un pahar —
Zbătînd frenetic din aripă
Ca pelicanul solitar...

Poemul e scris în manieră riguroasă, parnasiană, dar simbolul este diafan și îngemănat cu al „Lebedei“ mallarméene, parcă devinatoriu asupra destinului lui Nelu Winckler, troienit, pînă la urmă, de o manieră poescă. N-a publicat, în toată viața, decît un excelent și succint eseu de sinteză asupra poeziei lui Ion Barbu, acesta fiind un

Scanned with OKEN Scanner

sublim omagiu „*pe dinlăuntru*“, cum este lesne de înțeles. Eseul lui părăginește între aripile imaculate ale unei reviste.

„Zborul zenonic“ stăruie, firește, și-n frenezia boemei noastre „singaporene“, într-o rezervație celestă, unde visează „*Lebedele*“ și „*Pelicanii*“ !

Scanned with OKEN Scanner

POÈSIS —
SPAŢIU CONFLICTUAL

Scanned with OKEN Scanner

POÈSIS — SPAȚIU CONFLICTUAL

Precum în cer, așa și pre pământ !...

Într-adevăr, spațiul spiritual și cel al creației literare propriu-zise au fost bîntuite ades de „conflicte“ ideologice și războaie „programatice“ mai răsunătoare decît bătăliile armate autentice. Filosofii, ei înșiși robiți, mai la urma urmii, vrăjitoriei cuvîntului, au avut tendințe de a despărți gloata spiritelor după atitudinea lor politică față de tiran dar și față de poetul hulit.

Căci dacă socraticul Platon pune în cîrca poetului imoralitatea atribuită zeilor prin miturile sale și acuzîndu-l de colportarea minciunii prin ficțiunile sale, îl alungă pe poet, fie el chiar Homer, din cetate, proclamînd astfel cu brutalitate omnisciența filosofului și harul său dominator în stat, nu-i mai puțin adevărat că Aristotel Stagiritul, urmașul lui Platon și Socrate, creatorul unei filosofii absolute, cu viziune enciclopedică asupra fenomenelor naturii și problemelor sociale, repune în drepturi personalitatea sacră a poetului. Nu numai că, în calitate de preceptor al Marelui Alexandru, cuceritor al lumii, îi predă acestuia, pe lîngă tainele politicei și retoricei, studiul poeților, cu precădere al lui Homer, dar instaurează un amplu tratat despre regulile și meșteșugul artei literare în *Poetica* sa.

Impresionant apare faptul că, dacă *filosoful* orgolios, plin de sine și unic tiran, refuză *poetului* participarea la

Scanned with OKEN Scanner

Banchetul spiritului, izgonindu-l din cetate, cearta se poate produce și în însăși iritabila familie a poeților.

Este citabilă, în acest sens, elenistica dispută dintre cirenianul Calimah și elevul său Apolonios din Rodos, acesta numit astfel după locul său de refugiu, unde a fost silit să plece din Alexandria lui natală tocmai datorită acestui motiv și criticii distrugătoare pe care o suportase. Cazul prezenta, evident, și aspecte politice, ilustrînd personalitatea ambițioasă a lui Calimah, descendent dintr-o familie aristocratică surpată de tulburări politice, stabilit mai apoi prin anii 290—285 î.e.n. la Alexandria, unde-și ducea traiul scăpătat, dar scriind *Imnul către Zeus* (280 î.e.n.) în care glorifica, de fapt, pe Ptolemeu Filadelful, obține bunăvoința regală, devenind ceea ce de mult își dorise, adică un poet de curte. Teoria ce învăluia o nevinovată intervenție asupra unor principii literare devine, iacătă, o veritabilă doctrină politică, exclusivistă ca oricare alta, pornind, de fapt, de la un interes propriu, manifest.

Apolonios, deși îl avusese drept magistru pe Calimah, se detașează de maniera acestuia, care încuraja *melýdrionul*, cîntecul scurt și *oligostihia*, cu versul cizelat și efecte rafinate, îndreptîndu-se încă din tinerețe către versul diluvionant și viziunile ample, inspirate de suflul homeric, pregătind „*Argonauticele*“ sale, dar era în contra timpului, care socotea trecută epoca marilor poeme epice, iar imitațiile homerice ca fiind inutile, după cum se exprima Teocrit: „*Mult mi-s urîte, de asemenea, mie și-a Muzelor păsări / care-n zadar se trudesc, cîrîind pe poetul din Chios*“... (trad. T. Naum), citat în *Civilizația elenistică* de M. Gramatopol — (Ed. encicl. rom. 1974).

Calimah, el însuși mentorul unei poezii de elită profesată pentru inițiați, exclamă indignat într-o epigramă: „*Nu e pe gustul meu poemul ciclic, nu-mi place / Drumul cel obișnuit care-i de gloată bătut. / Urăsc amantul acela ce tuturor li se oferă, / Nu beau de unde beau toți, tot ce-i public urăsc!*“ (trad. T. Naum) pentru ca în *Imnul către Apolo* să izbucnească în versuri streine de tema propusă: „*Invidia se furișează șoptind urechii lui Apolo: / Urăsc poetul ce nu scrie poeme mari cît largul mării! / Gonește Febus cu piciorul Invidia, grăind așa: / Asiria-*

nul fluviu are puhoaie mari, dar unda lui / Aduce din belșug mîl negru și sumedenii de gunoaie. / Nici preotesele lui Deus nu iau de pretutindeni apă, / Ci merg la locul unde curge, neîncetat și străveziu / Izvorul sfînt și viu de-acolo cu stropi de limpede cristal !" (trad. T. Naum).

Iată, dar, că Invidia, care perturbă seninătatea lui Febus, este aceea care înnegurează deopotrivă relațiile și strădaniile poeților !

Imprudența lui Apolonios, care îi atrăsese atît oprobriu, consta în ireverența adresată autorului epigramelor, cum că ele sînt rodul sterp al incapacității de a compune un amplu poem, din lipsă de suflu și respirație amplă.

Efectul acestei acuze a conturat încă o dată irascibilitatea lui Calimah, concentrîndu-se într-un *epyllion* (poem epic de mai mică anvergură) ce cuprindea aproximativ 500 de versuri, din care s-a păstrat o parte, intitulat *„Hecale"*. Această mică epopee cu un caracter inedit prezintă pe o bătrînă, anume Hecale, săteancă din Attica, la care adastă eroul Tezeu, în ajunul legendarei sale lupte cu taurul de la Maraton. Poemul e mai mult descriptiv decît epic, redînd o conversație caldă, omenească, încărcată însă de aluzii mitologice care vor sintetiza legendele și întîmplările ca atare, aceasta constituind, într-un fel, o replică la încărcătura prisoselnică a marilor poeme.

În afară de această miniepopee, recuperat din citate și dintr-un prețios papirus, mai este și acel răspuns pe care îl primesc *„Telhinii"*, într-un poem cu fiere polemică, răspuns care a servit cîndva drept prefață la o ediție de opere complete (Jean Defradas — „Literatura elină" — trad. Ileana Vulpescu, studii A. Piatkowski — Ed. Tineret 1968).

Telhinii sînt, în accepția calimahă, niscaiva făurari din antichitate, străduitori și cu puteri titanice, capabili să alcătuiască, prin adițiune, opere incomensurabile, fantastice, de prestanța munților sau a marilor fluvii ce transportă mîluri. Spre deosebire de asemenea ambiții deșarte, poetul se cuvine să închine zeilor o muză vioaie și zveltă, iar drumul lui nu trebuie să fie un drum de care, cu șleauri bătute, ci cărăruia îngustă, numai a lui. Tonalitatea devine chiar jignitoare, deoarece poetul cîntă pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru cei ce iubesc cîntecul greierului, iar nu pentru cei ce adoră răgetul răgușit al măgarilor.

Este fără îndoială aceasta, chiar de pe atunci, o „artă poetică“ în spiritul școlilor din Cos și din Alexandria, în stilul elenistic al cizelării rafinate într-o expunere miniaturală de mare densitate, artă pe care o vom regăsi, peste epoci, în multe dintre sonetele Renașterii sau Barocului european, precum și în toreuticul parnasianism al unui José Maria de Heredia, după cum și acele jocuri plastice traforate în tehnica versificației (tehnopaignia) denumite pe atunci *eshematisména,* caligrafiate de poeții alexandrinieni Simias, Dosiados din Rhodos, Teocrit și acel Calimah, le vom regăsi redimensionate în celebrele *caligrame* ale lui Guillaume Apollinaire, sau, mai recent, în așa zisa *poezie concretă,* alcătuitoare de ritmuri și forme geometrice din litere sau semne ortografice dactilografiate.

Nu e mai puțin adevărat, însă, că în disputa celor două concepții asupra monumentalizării (îmi voi aminti fulgerător că însuși marele Brâncuși, autorul Coloanei infinite, opta pentru un monumental cuprins în podul palmei !) timpul a marcat și izbînzile ciclopeene ale unor creatori, iar momentul poemelor fluvii a fost, de altfel, propice și într-o epocă apropiată nouă, ca să nu mai vorbim de romantismul vertiginos.

Dacă, așa cum s-a subliniat în mod pamfletic la vremea lui, iar mai apoi cu obiectivitate critică, poemul lui Apolonios din Rodos apare homerizant în multe pasagii, cu preluări aidoma sau imitative servil, acolo unde el reușește să se detașeze de forța obsesivului său model, el se arată capabil de o receptivitate personală, cu originalitate proprie, cu simțăminte și stări împrospătate într-un context inedit, într-o operă temeinică, recunoscută definitiv.

S-a apreciat că Apolonios e prea încărcat cu exerciții stilistice eșuate, unii comentatori contemporani nouă (profesorul Jean Defradas) l-au catalogat cu modernă ștampilă drept *„un plagiat plictisitor al poemelor homerice“* dar aceiași comentatori nu au putut contesta excepționala textură antologabilă și faptul că *„Argonauticele au fost salvate de uitare de către personajul Medeei și de admi-*

Scanned with OKEN Scanner

rabila descriere a dragostei ei pentru Iason. Progresele realizate, după Aristotel, în analiza sufletului omenesc, dovedite chiar de comediile lui Menandru, gustul alexandrinilor pentru poezia de dragoste și exprimarea sentimentelor, i-au permis lui Apolonios să creeze o operă originală și viguroasă. Cînd a vrut să zugrăvească nașterea dragostei în inima Didonei, autorul Eneidei s-a inspirat în voie din acest tablou." (prof. J. Defradas).

Iată, dar, că oropsitul poem-fluviu (deși eu nu l-aș fi numit astfel, întrucît nu e o curgere continuă, ci are un caracter mozaical, compozit) acel poem al Argonauților, atît de bruftuit și detestat în timpul moșitului său, dar și după nașterea sa, este recunoscut drept un portal, deschizător de drumuri, într-o mentalitate nouă, aristoteliană, iar poetul care se adăpase la oceanul *homeric* (infiltrat, la rîndu-i, cu osmoze hesiodiene), devine sorgintea unui nou fluviu, *vergilian,* acel care, la rîndul său, va fi sorgintea și vlaga noului *ocean dantesc,* revărsat Europei renascentiste.

Înlănțuirile magnetismului socratic și ale mimesisului universal adaogă, prelucrează și schimbă permanent configurația geografică a spiritualității umane, iar disputele de concepție, ca și cele geologice, revigorează materia și monumentele sale.

Mă voi întoarce, pios, deci, spre mult tracasatul poet Apolonios și voi vedea că strădania lui nu-n zadar irosită-i, că tehnica mozaicală, alcătuită din cahle înlănțuite, preconiza *construcțiile modulare,* exemplificînd prin structurarea agonisită în timp din multiple *epyllioane* (poeme epice restrînse și rotunde) ca elemente de bază, constitutive, acele grandioase realizări, spre care, desigur, *telhinianul* din Rodos tînjea asemeni învolburatului arhitect Gaudi.

Și el știe, ca și Calimah, să developeze prin cuvînt reprezentări ceramice și reprezentări încrustate asemeni celor din „Scutul lui Heracles" atribuit lui Hesiod.

Chiar și minuția îi e plăcută lui Apolonios, dintr-o firească înclinare spre grandios, ca fiind înscrisă pe un scut lucitor sau pe o faleră de piept uriașă.

El descrie înfiriparea iubirii dintre Medeea și Iason astfel : *„Eros prin aerul pur sosi nevăzut ca năpasta /*

Scanned with OKEN Scanner

Dragostei / ... / Se așează în pragul / Casei și-n uși rezemat, încordează, pîrdalnicul, arcul / Nouă săgeată-alegînd, de multe dureri purtătoare / Apoi cu pasul lui iute, mereu nevăzut, trece pragul, / Ochi vulturește rotind, la picioarele lui Iason s-ascunde. / Coarda în care a pus săgeata crestată la mijloc / Tare o trage-ntinzînd bine arcul către Medeea, / Care țintită, simți toropeala cum trupu-i cuprinde. / Iese apoi hohotind din palatul cu-nalte tavane. / Inima fetei ardea, săgetată, ca focul, pe Iason / Înlănțuind în priviri strălucitoare și pieptul / Repede îi tresălta, iar în minte un gînd avea fata / Roasă de dulcea durere... (...) Un tăciune / Flacăra mare aprinde și din lemne rămîne cenușa. / Astfel în inima ei Medeea de dor era arsă / Și obrăjorii pe rînd se făceau cînd roșii, cînd galbeni." (trad. M. Gramatopol).

Nu voi continua citatele pentru a sublinia meșteșugul poetic, ci voi consemna apariția turburătoare a lui Eros, răsfățatul mesager al Afroditei (aici, ca într-o ipostază heliadescă a „*Sburătorului*" sau a „*Luceafărului*" eminescian !) dar voi menționa că acest Eros, preluat cu succes și în epopeea vergiliană, va rămîne înscris în egida lirică a întregii Renașteri. Apare frapant, în elaborarea stării de iubire, acel mixtum incipient al contrastelor : „*dulcea durere*" precum și febrele amorului, deopotrivă de *cald* și *rece*, *înflăcărat* și *palid*, reflectate în obrajii Medeei, colorați cînd roșu, cînd galben. Pare-mi-se că întreg petrarchismul european își află în această sinteză de expresie conceptualitatea sa proprie, de unde disputa și sinteza contrariilor va culmina prin arta lui Shakespeare !

*

Cu alte cuvinte, poezia europeană va îmbrățișa amîndouă procedeele de creație, atît de la Calimah cît și de la Apolonios, învățînd de la amîndouă.

Opoziția lui Calimah față de perpetuarea epopeilor și a formelor proteice, odată cu recomandarea expresă a formelor scurte și meșteșugite precum și a poeziei lirice cu formă fixă, nu prefigurează, oare, îndelunga perioadă a evului mediu, torturată de fixația unor regularități prozodice, de canonizare formală a spontaneității necontro-

Scanned with OKEN Scanner

labile, efortul pitagoreic al cîntăreților pînă la dobîndirea acelei pietre filosofale : Sonetul ?

N-ar fi subsemnat, oare, Calimah, cu ambele mîini, binecunoscuta definiție cuprinzătoare și concisă a Sonetului, versificată de Boileau în Arta sa poetică ?

Nu i-ar fi iluminat chipul lui Apollonios cu raza triumfătoare a modernității studiile atîtor cercetători viitori printre care, cu precădere, și acelea datorate lui Sainte-Beuve ?

Nu vine, oare, ca un duh al împăcării celor două surori-principii, însuși Vergiliu care zăbovi cu folos asupra Imnului închinat zeiței Artemis de către Calimah, luînd deopotrivă aminte la delicate detalii, ba chiar înspirîndu-se copios din iubirea Medeei lui Apollonios, pentru infiripărea Eneidei sale ?

Ce vom mai putea adăuga despre titanicul Dante, îngemănatul geniu al minuției grațioase (printre dintîii meșteri ai Sonetului) și al arhitecturii monumentale (Divina Commèdia), îndeolaltă ?!

O dispută bizară trebuie să se fi petrecut și în spiritualitatea lui Francesco Petrarca, sinuoasă și profund dialectică, aceea care, acordînd mai mult credit erudiției și străduitoarelor sale opuri latine de amplitudine, avea să-și impună modernitatea perenă a duhului său și să triumfe tocmai prin mărturia spontană și metaforizarea iscusită a stărilor sale sufletești, prin sonetele Cancionierului — matcă primordială a poeziei lirice europene.

Se impune a fi citată memorabila concluzie din *Arta poetică* (1669—1674) pe care o elaborează Boileau : „*Un sonet sans défaut vaut seul un long poème*“.

Justificîndu-și sarcasmul și opiniunile din Satirele sale, Boileau nu uită să infiereze această sentență critică printr-un amendament malițios : „*Mais, en vain mille auteurs y pensent arriver, / Et cet heureux phenix est encore à trouver !* În ciuda versificației sale de o cumințenie școlărească, ritmată la metronom și rimată neincitant (verb cu verb, la infinitiv, substantiv cu substantiv, adjectiv cu adjectiv etc.), Boileau ridică glasul cu pretenții dictatoriale, proferînd interdicții și decretînd favoriți, dar și pe aceia strecurați prin furcile caudine : „*A*

Scanned with OKEN Scanner

peine, dans Gombauld, Maynard et Malleville, / En peut -on admirer deux ou trois entre mille ;"

Acest sarcastic teoretician și critic literar aservit curții regelui Ludovic al XIV-lea, cel care cutezase nimicnicirea lui Ronsard, floarea Pleiadei, considerîndu-l cu dispreț drept un *„fălos poet prăbușit din înălțimi"*, se arată și mai cutezător, de data asta înfrîngîndu-și disprețul dogmatic, inspirîndu-se, sau mai bine zis însușindu-și direct, pentru cunoscuta sa sentență asupra sonetului, versurile pleiadistului Joachim Du Bellay : *„Căci un sonet drăguț, ritmat după model / Sau un catren la țanc, sau, sprinten, un rondel, / Un cîntec ticluit sprințar și o baladă / (Pe cînd se mai purta) întrec o Iliadă."* (trad. R. Vulpescu).

Numai că, de data asta, se întîmpla să șuguiască sonetistul, iar teoreticianul să fie grav și scorțos. Culmea ironiei constă în faptul că dogmaticul de curte Boileau își alese duhul narcisiac tocmai dintr-o altă satiră intitulată, ca un făcut : *Poetul de curte*, supraintitulată la prima ediție, cu pseudonim : *„Noul chip de-a trage foloase de pe urma literaturii : Tradus din latinește în frantuzește de I. Quintil de Tronssay. Împreună și Poetul de curte"* (1559).

Sarcasmul lui Du Bellay constituia, în fond, o falsă Artă poetică, expusă în răspăr și interpretabilă pe negativ : *„Devize să compui pentru nobleța-n zale ; / Ce scrii să-ți fie pus pe note muzicale ; / Și lăudat spre-a fi, de cei supuși, în cor, / Să ți se cînte, vreau, la rege-n dormitor. / Sonetul scris la timp, o epigramă mică / Spre slava unui prinț ori doamne mari, nu strică."* (trad. Romulus Vulpescu).

Autorul declară dintru bun început că nu vrea să joace rolul povățuitorului Aristotel față de Marele Alexandru, nici să aprecieze arta poetică horațiană, dar își mărturisește distinsa preferință : *„N-am să-ți descriu poeți scriind să umple vidul ; / Poetul scurt mi-e drag, el pilda mi-e și ghidul (...) Evit să fiu prea lung — voi căuta căi scurte, / Căci operele lungi cam plictisesc la Curte. / Așadar, cel ursit (căci ispitit te lași / Cînd te prezinți și faci la Curte primii pași) / Acestui meșteșug drăguț, din tinerețe / Cu-al Curții moft și truc e bine să se-nvețe."* (Ibidem).

Scanned with OKEN Scanner

Sfaturile presupusului Quintil de Tronssay cultivă concomitent frivolitatea : *(„Dar, vezi, nu pune-n vers cuvinte grele, noi / Ce-l fac pe cititor să-ntîrzie pe foi“)*, semidoctismul : *(„Evită ce nu știi, emite-n schimb păreri / Fii doct din ce-ai citit acuma două seri“)*, ipocrizia : *(„Atunci, între curteni, un cărturar să pari, / Și drept curtean să treci în ochi de cărturari“)* abilitatea interesată : *(„Deaceea, să-ți alegi subiectu-ndemînatic, / Spre-a fi considerat — de cititori — simpatic / Și din plăcerea lor, spre-a scoate și-un dublou“)* zvonul agitatoric și modestia simulată : *(„Căci dacă n-ar fi fost porunca princiară, / Nu l-ar avea acum sub ochi întreaga țară, / Căci taină tu preferi să faci din scrisul tău, / Și că de-acest prilej îți pare foarte rău“)*, ocultismul : *(„E drept, e-un vechi tertip, dar cel mai bun din toate ; / Nimic de sub tipar cu nici un preț nu scoate ; / Să judeci, liber ești, lucrările oricui, / Dar nu ești la cherem părerii nimănui / Altminteri, vrun nebun, în ciuda prevederii-ți / Te critică la prinț, plătindu-ți precum meriți“)*, parvenitismul și rangul : *(„Ei pot să-ți facă rost de slujbe și venituri / Din care poți să scoți mulțime de profituri ; / Succesul popular și efemerul nimb / Aduc pentru efort folos puțin, în schimb.“)* astfel încît : *„Primit de seniori și ospețit de prinți / Onoruri vei primi și vei primi arginți, / Nu sărăcia-n dar, de muzele măiestre / Lăsată pe pămînt ca moștenire, zestre / Acelor mohorîți, ursuji, fugind de Curți / Ce-și scad, spre-al faimei spor, ai scurtei vieți ani scurți.“*

Desigur, sentențiozitatea gravă și binevoitoare a lui Du Bellay este ipocrită și parodică, demascînd, în fapt și demonstrînd falsitatea ei însăși, jocul maimuțărit al unei sobrietăți sinistre. Ca și cum Du Bellay ar fi trăit în urma lui Boileau, cunoscîndu-i ticurile și mentalitatea, el portretizează intuitiv acest ipohimen negativ, care-și recunoaște drept reală imaginea întocmai, nedevelopată, declanșînd perplexitatea contemporanilor săi și proclamîndu-și conformismul infatuat drept poză clasică.

Replica (togma — dogma, cum s-ar fi exprimat I. Barbu !) la întrebarea lui Du Bellay : *„Procesul încă-n curs și toată tevatura / („Ce-i oare mai presus : ori arta, ori natura ?“)“* pare să nu înregistreze sarcasmul pleiadis-

tului, ci Boileau proclamă cu gravitate : „*Que la nature dont soit votre étude unique, / Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique. / La nature, féconde en bizarres portraits, / Dans chaque âme est marquée à de différents traits.*“

Nici urmă de pamfletism virulent, ci o tonalitate suficientă *ex catedra*, imitația naturii fiind o lecție banală, învățată de demult, asupra căreia autorul „*noului chip de-a trage foloase de pe urma literaturii*“ nici nu socotise necesar să revie.

Non idem est si duo dicunt idem !

Părînd că vorbeau aceeași limbă, cei doi se dispersează în ecouri cu semnificații diverse, ba antagonice. Du Bellay elogiază genul scurt, confortabil, dar cugetul său tînjește la *Epopee* — epopeea națională ca gen izbăvitor al istoriei, literaturii și culturii unui popor măreț — și cu toate că se declară împotriva formelor fixe literare, promovează Sonetul !

În schimb, celălalt dogmatic, Boileau, exultă cu pedanterie sonetul, dar se preface cu greu a-l dibui, sub raportul valoric. Cu zgîrcenie, abia enumerînd trei sonetiști, precizează distrugător că și dintre sonetele acestora dacă pot fi admirate două-trei la o mie ! Impunător scrupul ! Poetul François de Maynard (1582—1646) este, fără îndoială, cel mai remarcabil dintre cei citați și am tradus cu plăcere următorul sonet al unui „poet de curte“ sătul de servituțile sale regești, renegîndu-și onorurile și rangul, în schimbul tihnitei sale provincii și demnității umane pe care și-o pierduse, sonet pe care, desigur, Boileau însuși nu s-ar fi grăbit să-l citeze :

ADIEU, PARIS !

Paris, de-acum, adio, la cea din urmă oară !
Prea mult cădelnițatul altar mă fericească !
Eu ard să-mi văd pădurea și-a mele steiuri, iară,
Acolo unde totul mi-i drag, viața-i firească !

Eu nu-s îndrăgostitul zmintit de vro comoară
Și nici nu cer ca zestrea ce-o capăt să mai crească :

Avutul ce-mi decurge din partea părintească
E mult prea mic la Curte, dar grandios la țară !

De cînd, deci, înțeles-am că veacu-i prea copt, gata,
Prin rău distinsul merit că-și capătă răsplata,
Eu tihna-mi aflu numai în sihăstria mea.

A vieții mele ceasuri doar eu le pot culege.
Ce dulcè-i să fii liber ! Ci servitudinea
Rușine-i pentru-acela ce-și e lui însuși rege !

Asemeni versuri înscriu un sublim credo, împărtășit de galaxia poeților, dar cu siguranță că Boileau nu se referea la acest sonet, demn de luat în considerație, spre a-l identifica printre cele 2—3 procente la mie, impecabile, ci la alte înfiripări frivole și efemere dintr-o perioadă pe care „la vîrsta sa de ghiață“ Maynard o căinează și o detestă :

În cumpănă stau, astăzi, la vîrsta mea de ghiață,
Mi se desprinde duhul de corpu-mi, plutitor ;
Ce-i de făcut acuma, cînd iată-amurgu-n față,
Să intre fără spaimă-n tărîmul morților ?

I-am lingușit p-ăi macări, tăinindu-le-a lor vicii,
Din sumbrele-mi păcate mi-am decantat plăceri,
M-am azvîrlit, de-a-ntregul, în rarele delicii,
Doar trecătoare bunuri dorințe mi-au fost ieri !

Speranțele salvării îmi par nelegitime ;
Mă macină oroarea grozavei mele crime,
Imaginea-i cumplită pe veci stă-n fața mea.

Mi-ești Tu, Mîntuitorul, simțirea mea-i confuză !
Credința mea-i prea slabă spre-a mă-ntr-ajutora !
Ierta-vei Păcătosul, de față, ce s-acuză ?

Penitența profundă ce reflectă înfiorarea catolică a pocăitului Maynard vibrează copleșitor în acest sonet-rugă, dar întoarcerea lui către turma inocenților se petrece printr-o revelație lucidă și nu fără ca poetul să-și

Scanned with OKEN Scanner

atenționeze urmașii asupra condiției sale deosebite în rîndul celor de la Curte, precum și față de întreaga societate :

Piciorul meu atinge un țărm dintr-altă lume,
Prin vîrstă, gust și forță și somn și tot dispare ;
Curînd o să se iște dintr-ale Undei spume
Întîia claritate din ultimul meu Soare.

Mă duc să-i spun, o Muze, fantasmei lui August
Că rara-i frumusețe urmașii-i n-o urmară,
Că orice Mare Spirit mai mîndru-i fiind injust
Cu-Adoratorii voștri și patima lor rară !

Vreți Solitarii-aceștia faimoși ce-mpart lumine,
Cinstindu-vă ei — Zeii, să se mai simtă bine ?
Nu le promiteți daruri nici sarbede onoruri.

V-ați pune știința voastră în joc cu anasîna ;
Doar cei ce vor să placă Regeștilor Favoruri
Vă zmulg ai voștri Lauri, vă tulbură Fîntîna !

Spiritul independent al Poetului se reconstituie în universul său primordial, se scutură de zgura și fardul convenienţelor ispititoare, proclamîndu-și libera voință cu care a fost înzestrat și reintegrarea în ciclul înțelept al Naturii :

Într-ăst pustiu mi-nchin tot restul vieții mele,
Nevrînd să mai depind decît de Cer și mine.
Și timpul și-al meu cuget m-au zmuls pornirii-acele
De-a tămîia favorul ce lîngă regi s-aține !

Pădure,-s fermecat de arbori și-oi rămîne
Aici, unde-mi renasc în duh și-n trup vigoarea,
Refugiul dă-mi-l tu, dă-mi pas să mor cam mîne
În satu-acesta, unde, ai mei și-au stins suflarea.

Am frecventat la Curte, urmînd al tău îndemn,
Și sub Henríc cel Mare pășii acolo demn,
Plăcîndu-mi, cu regrete adio eu i-am spus.

Scanned with OKEN Scanner

Dar anii mă schimbară, căci Lumea-i vad ursuz
Și-avea-voi, deci, osînda să viețui într-un loc,
Unde, pe veci, Virtutea se plînge de Noroc !

Voi încheia acest meditativ recital-Maynard, învăpăind generosul său umanism, împletit cu autenticul patriotism liber cugetător al Poetului de pretutindeni, dăruit tuturor, printr-un splendid sonet naturist, actual în eternitate :

Ce dragi îmi pot fi codrii ! Ce viață dulce-am dus !
În tulburatul secol, aicea mi-i speranța !
Aicea-n tihnă dulce visez al meu apus
Și versuri, ce-or să-i placă, aici scriu pentru Franța !

De cînd aici, la țară, am totul ce mi-i drag
Îmi năpădesc hîrtia atîtea lucruri roze,
Cei știutori veni-vor la ultimul meu prag
Să-mi onoreze cripta cu-nlăcrămări și roze !

Vor zice că Apolo m-a vizitat ades
Și Muzele-mi călcară pustia ce-am ales,
Uitîndu-și munții-n floare, cum și-argintata undă.

Vor zice : Zmult de pompa regească, azi, te-ndrumi !
Ascuns, vrui, sub răcoarea pădurilor, profundă,
Să-mi licăre-al meu Spirit în ochii-ntregei Lumi !

Setea de universalitate și orgoliul suveran al poetului se întîlnesc aici, sub soarele libertății individuale și drepturilor umanitare, proclamate de Maynard atît de magnific, totuși consider necesar să alătur traducerea unui ultim sonet, sarcastic la adresa artei cu etichetă și devinator al unei „rase umane“ care va îndreptăți și aprecia just arta de „bien écrire“ și poezia autentică :

REGELUI

E-adevărat. O știu. Verseții nu-mi iubeați,
Frumoase și Galanți, cadența lor vi-i piază,
Cît timp vă-mbie-n grații ăști Oratori frizați,
Al cărora fals pathos pe uliți se-ntronează.

Scanned with OKEN Scanner

În van s-or strădui spre-a mă deprecia
Și-n ciuda urii lor, meschină și cețoasă,
Doar Spiritele-Alese și-au locu-n cartea mea —
Cu cît mai mult durîndu-mi, cu-atît mai glorioasă !

Cît timp s-or mai scri versuri, vor fi și-a mele vii ;
Și-o Rasă viitoare, Savantă, ce-o veni,
Va spune că aflasem eu Arta de-a scri bine,

Nu va-ndrăgi flecarul cîrîitor, procletul,
Nici fardul Elocvenței, ce-n epocă-l susține
Ba încă-i și acordă, grav, titlul de : Cochetul !

Galanteria și oligostihia deseori găunoasă îi repugnau lui Maynard și chiar dacă el abordase forma concisă a sonetului spre a se exprima, desigur că nici Boileau, nici anticul Calimahos din Cirene nu i-ar fi tolerat tonul ferm și atitudinea refractară a fostului poet de Curte. Bineînțeles, însă, că protestatarul era în deplină concordanță cu înaintașul său, pleiadistul Du Bellay, cum și cu acel impetuos Olivier de Magny (1529—1561), al cărui sonet adresat „*Au Roy*“ — tradus aci — e concludent :

REGELUI

Nici cîmpul cel mai darnic într-una nu se ară :
Ci, vrednic de hodină,-n răstimpuri se mai lasă
Și-n tihna lui, o vreme, hrănit cu clisă grasă
Recoltă, încă dublă, curînd va face, iară.

Lăsați-l să răsufle poporul vostru, dară,
Mai păsuind oleacă povara ce-l apasă,
Mai întremat cu-aleanul blajin, călit să iasă,
Ca mai ușor să-ndure, apoi, acea povară.

Să-i dăm lui Cezar, Sire, ce-i datorăm, e bine,
Dar, Sire, ce nu-i dreptul să-i dăm, nu se cuvine !
Măcar de-acum, poporul să nu-l mai încovoi

C-un bir în plus, c-o gloabă ce-n cîrca-i o supoartă,
Nu-ngăduiți să fie, nedrept, lovit în soartă,
Căci, Sire, tuns el trebui, necum, deci, să-l jupoi !

Scanned with OKEN Scanner

Prin această lăcrămație-manifest sînt înfierate, cu jarul sarcasmului, mentalitățile inumane și irațională ce orbesc stăpînirea și covîrșesc gloata, poetul solidarizîndu-se cu suferința omului din popor.

Nici poetul nu mai suportă jugul tiranic al Curții asupra Cîntecului său : „*Et que j'y fay des vers qui plairont à la France !*“ iar Franța nu mai este confundată cu spectrul regalității, după cum monopolul artei nu trebuie să aparțină Regelui, ci poetului însuși, pentru lumea întreagă : „*Pour montrer mon esprit à tous les yeux du Monde*“, cum proclamă, în pragul amurgului, François de Maynard.

Cît despre Joachim Du Bellay, zugrăvindu-l în *Poetul de Curte* pe acel samavolnic slăvit „Apolo curtezan“, el se eliberează, totodată, de îngrădirea tematică și subiectele potrivite marilor gentilomi, pe care poetul le-ar pîndi și s-ar strădui să le prindă din zbor, ca, de pildă : „*Oraș încercuit, victorie grozavă / Sau nuntă, sau ospăț, sau altfel de ispravă : / Turnir sau bal mascat : deci, pentru orice teme, / Să-ți pregătești un teanc de planuri mai din vreme.* (trad. Rom. Vulpescu).

Versificația ocazională marcată de efemeritate și de izul vetustității (*„Să fii mereu la post, cu-o glumă pe măsură / Din platitudini vechi ce trec din gură-n gură“...*) precum și creația programatică, prestabilită de Calendarul și protocolul Curții într-un stil galant și mieros (*„Căci stilul cînd e dulce, / Urechii poate-un vers —chiar prost — să i-l inculce : / Să nu-ți faci griji că-i bun, ori, poate, că-i greșit, / Doar versul curgător e cel desăvîrșit* — R.V.) toate acestea trebuiesc ticluite din vreme și pîndite cu oportunitate, alcătuite cu versuri frugale și digeste : „*Fiindcă masa e la Curte-a Curții școală*“.

Nici Boileau („L'Art poétique“ — Chant IV) nu ocolește problema substanțială a existenței, opțiunile sale par nobile și gratuite, deși mulți scriitori le-au demascat ipocrizia chiar în comportamentul lui :

Doar Gloriei trudiți-i ! — profitul jignitor
Nu-l are ca obiect ilustrul scriitor.
Un nobil spirit, știu, nu printr-un blam sau crimă,
Din lucrul propriu-și ia răsplata legitimă ;

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu-i pot suferi p-ăști autori cu nume,
De glorii dezgustați, flămînzi de-arginți, anume,
Punînd pe-al lor Apolo drept gaj la vrun librar,
Schimbînd divina artă c-un dever mercenar.

Satiricul va teoretiza, apoi, principiile artei pentru artă, va perora în jurul neajunsurilor economice ale autorilor, îngrădind drepturile lor în statute ideale, marcate de pauperitate și glorie, în versuri ca acestea :

Parnasu-și cam uită dintîia lui noblețe ;
Profitul pătimaș, e-n suflete o rană,
Tot scrisul l-a pătat minciuna grosolană ;
Aiurea, mii de operi frivole-ți ies nainte,
S-au traficat discursuri, s-au tîrguit cuvinte.
Nu vă-nfierați cu-ăst viciu prea josnic, nu-i fiți pradă,
Cînd aurul, el singur, vă e cumplita nadă !
Fugiți dintr-aste țărmuri cu tihnă-mbietoare,
Căci bogăția cuibul aicea nu și-l are ;
Spre-a-și celebra eroii or erudiții fauri,
Apolo nu promite — doar faimă-atît și lauri !
„Dar ce ! — pe timp de criză, o Muză-nfometată
Cu fumul — se va zice — nu s-ar hrăni vrodată !
Or, autorul, cărui nevoia-i dă ocol,
Spre seară, cînd și-ascultă plîngîndu-i mațul gol,
Nu gustă Heliconul, nici dulcile-i promnade !
Cum s-a-mbătat Horațiu, privind, doar, la Menade ;
Eliberat de grija ce-l paște pe Colletet,
Spre-a dejuna, n-așteaptă succesu-unui sonet !

Colletet, cel citat de Boileau, era unul din cei patruzeci de membri fondatori ai Academiei franceze și este primul autor al unui *Traité du Sonnet* (1658), susținînd originea provensală a sonetului.

Independența spirituală și fizică a poetului e o tematică persuasivă a strădaniei și luptei sale, fiind, prin natură, o structură singulară și învăluită, iar sociabilitatea sa fiind adesea victima unor erori colective, de înclinație economică, politică sau ideologică.

În ceea ce-l privește pe François de Maynard (1582—1646), ca fiind el un exponent de prima statură a „suve-

Scanned with OKEN Scanner

ranității lirice“ dintotdeauna, am binevoit a-i închina, în cea de a doua carte din *Trilogia sonetelor,* carte intitulată cu o metaforizare medievală : *Armura de sudoare* (Ed. Albatros — 1972) un sonet-madrigal, receptînd cu pioșenie, drept motto, mesajul etern al sonetelor sale : *„Qu'il est doux d'estre libre, et que la servitude / Est honteuse à celuy qui peut estre son roy !“ :*

CONFIRMARE

Trei sute de-ani trecură, ba mai bine !
Dreptate-avuși, François de Maynard :
Citită-i cartea ta de cărturar,
Poeții culți și-or aminti de tine !

Cuvîntul tău răsună tot mai clar !
Necum să-mbătrînească, el devine
Despovărat de proaspete lumine —
Desprins din epoci, ca metalul rar !

Galanterii, dantele, bagateluri,
Suave madrigaluri de la Curte,
S-au stins în faldu-acelor prompte țeluri,
S-au stins — ca roza patimilor scurte...

Dar Verbul Tău — Sonetul Tău — s-alege !
Ți-ești, tocmai cum spuneai,
Tu-Însuți-Rege !

*

Opozabilitatea dintre urbanitate și spațiul rural dăinuie de îndelungă vreme, după cum certifică și horațienele versuri, alternanța între Confort și Natură constituind o temă perenă ca alternanța anotimpurilor, temă abordată grav și în sonetele lui Petrarca. (Această temă se conjugă ades cu starea de dependență și vasalitate a poeților față de diverși seniori sau mecena, ilustrînd totdeodată lupta lor de eliberare și regăsirea propriei spiritualități).

Scanned with OKEN Scanner

Întoarcerea lui Maynard spre satul natal și spre singurătate, dorul de vatra intimă și liberul studiu sînt proprii și umanistului de la Avignon, care se retrăgea adesea în mica localitate Vaucluse, mărturisind că și-a dorit întotdeauna viața solitară „scăpînd de acei nemernici răsnărăviți în rele, / Ce calea către ceruri ades ne-o-mpiedecară".

Drasticele sonete anticlericale condamnă viciile și mediul corupt al papalității de la Avignon, pe care-o definește ca „iad scîrbavnic și cruntă închisoare, școală de păcate și hram de erezie", acuzîndu-i pe papi, alături cu seniorii dezbinați, de războaiele fratricide și fărîmițarea Italiei.

Profunda implicare în fluxul istoric al patriilor lor se răsfrînge în grava amărăciune cu care au scris și au comentat „momentul lor" acești poeți, reîntorși, precum Anteu, la sînul țărînii materne, spre ultima împrospătare a forțelor, proclamîndu-și mesagiul suprem și cîntul de lebădă.

Claustrul voluntar în odăița de studiu își are, la rîndul său, inconvenientele și amărăciunile particulare, așa cum se destăinuie Petrarca în sonetul CCXXXIV (o, came retta...), transpus de mine astfel :

O, cămăruță, care mi-ai fost port,
Cînd zilele furtuni porneau să-mi stîrne,
Și-acum izvor de lacrime nocturne
Ce, din rușine, ziua nu le port !

Pătuc modest, tihnitul meu confort
Atîtor chinuri, cînd, din triste urne
Te scaldă-Amor cu mîinile-i eburne,
Prin plînsul meu prea crud, ce-abia-l suport !

Dar nu de taina mea, de tihna-mi, încă,
Nu fug, ci fug de mine și de gîndul
Ce-l urmăresc ades c-un zbor nesigur

Și care-nspre vrăjmașul vulg m-aruncă,
E de crezut ? — refugiul căutîndu-l,
C-atît de frică mi-i să mai fiu singur !

Scanned with OKEN Scanner

Vorbind despre „Petrarca și petrarchismul“, George Călinescu precizează, cu acel rafinament recunoscut al observației, unele aspecte asențiale :

„Petrarca e un căutător, intermitent, de singurătăți. El e întîiul poet «selvaggio» al lumii moderne «più salvatico che i cervi». Dar sălbăticia lui e foarte teatrală și de bun gust.“

Asceza sa își propune reîntîlnirea cu natura, pe malurile rîului Sorga, în retragerea Valchiusei, imaginîndu-și, după cum subliniază și Alexandru Balaci, tratatul „De vita solitaria“ în peregrinările sale meditative. Dar : „Solitudinea lui nu respinge niciodată tovărășia cărților. Viața solitară este viața unui literat. Solitudinea nu este niciodată în concepția lui Petrarca echivalentă cu sălbăticia.“

Dealtfel, considerat „întîiul alpinist în poezie“ el va adresa „de pe culmile Alpilor, unul dintre cele mai arzătoare imnuri pe care le-a scris vreodată un poet patriei sale : „Ad Italiam“.

George Călinescu, în studiul amintit, mai preciza : „Petrarca urcă în slavă împreună cu anticii nu recluziunea absolută ci „viața la țară“, sociabilă și studioasă. El își închipuie un *occupatus,* un individ vîrît pînă-n gît în treburile orășenești și un *solitarius,* care-și cultivă spiritul în spațiu agrest.“

Privită dintr-un alt punct de vedere, această „viață la țară“, benefică și recomandată liric, poate înfățișa uneori unele aspecte mai puțin favorabile și este cazul să spunem aci unul din sonetele „Cantonierului“ lui Cecco Angiolieri (CXLI), care „în numele altcuiva, descrie viața primitivă și necivilizată, ce se duce în Germania“ :

De Buon Martini-al său, azi salutat e
Berto Rinier, din împuțită Țară !
Schimbai, să știi, grecești-le-aromate
C-o bere poșircoasă și amară !

Regești saloane, mari grădini — schimbate
Pe muște, pe nămeți, nămol la scară ;
Dulci maniere, port de in, 's-uitate,
Tot ce-i la noi schimbai pe-un trai de țară !

Scanned with OKEN Scanner

Prea bine poți să-mi zeflemi viața-mi tristă,
Căci, mai ades, ștergar nici nu există :
Și doar vreo șapte lingem o tigaie.

Cît despre șervețel, mă rog frumos,
Pe poala fustei ștergem seu de oaie,
Cînd sîntem unși pe labe prea vîrtos !

Tema „înstrăinării“ pe la porțile și curțile altora, cu o vibrație amplificată atît în amărăciune cît și în entuziasm în cazul depărtării de patrie și reîntoarcerii la sînul ei, este comună la mulți dintre poeții Romei antice, proveniți din alte patrii (Galia, Spania etc.).

În cazul lui Cecco și al lui Petrarca, magnetismul sentimental se manifestă identic, dar, de data aceasta, Italia este aceea care, cu stătulețele ei fragmentate pe timpul lor, îi miruie nostalgic și-i chinuie cu dorul mistuitor de patrie.

Ca un revers al aceleiași medalii, iată că istoria literară europeană ne oferă și cazul deplin simetric al lui Petrarca — mîhnitul întru Avignon — în personalitatea deosebită a Pleiadei, numindu-l pe Joachim de Bellay, distinsul sonetist care compune „Regretele“, un veritabil cancionier și jurnal liric, în calitate de secretar atașat în Roma papală — mîhnitul întru Roma, deci !

Replica patriotului francuz, cu dor de patrie și îndeosebi de ținutul natal, se cristalizează în celebrul sonet XXXI din „Regrete“ al cărui prim vers : „Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage“... a devenit locuțiune de referință, cu caracter quasi-paremiologic, iar din ultimul vers („Et plus que l'air marin la doulceur angevine“) sintagma finală („la doulceur angevine“) echivalează cu „dorul d-acasă“, în universalitate.

Am regăsit acest sonet într-un caiet de-al meu din anii de studență, plin cu traduceri din clasici exersate p-atunci și-l redau aproape întocmai :

Ferice-acel ce face-un drum lung, precum Ulise,
Ori ca al lînei-d-aur vestit cuceritor
Și care-apoi se-ntoarnă-nțelept și mai cu spor,
Trăind cu-ai săi, olaltă, cît vîrsta-i mai sortise.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd revedea-voi, oare, sătucul meu din vise
Și-n ce-anotimp, hogeacul cu fum șerpuitor,
Sărmana mea căsuță primindu-mă-n pridvor,
C-o am ca pe-o moșie, legată-n vechi zapise !

Mai mult iubesc lăcașul ce din străbuni durat e,
Decît, cu frunți semețe, Romanele palate :
Mai mult, ca dure marmori, ardezia cea fină

Și galica Loară, ca Tibrul cel latin,
Mai drag Lyré-ul gingaș ca piscul Palatin
Și decît briza mării, mireasma angevină !

Deși componenții Pleiadei, aderenți ai manifestului din 1549 (semnat numai cu sigla I.D.B.A., corespunzătoare lui Joachim du Bellay — angevin) și teoretizărilor lui Ronsard din „Arta poetică“ (1565) și prefeței la „Franciada“ (1572), deși își propuneau transplantarea cultului antichității în Franța, prin imitația modelelor grecești și latine, deși propulsau curentul novator al Renașterii, urmărind îmbogățirea tematică și pe cea spornică a lexicului limbii literare franceze, își păstrau, totuși, originalitatea creatoare și filonul particular, insuflînd un aer proaspăt și un elan colectiv nemaiîntîlnit pînă la ei, suflu ce urmărea și realizarea unor opere mature, capabile să rivalizeze cu ale italienilor și anticilor. Manifestul *Défense et illustration de la langue française* își afirma caracterul revoluționar prin aceea că impunea valoarea.

Eșecurile pleiadiștilor, în ambiția lor obsesivă de a realiza o epopee națională, nu făceau decît să repete o strădanie, nu mai puțin îndoielnică, cea a lui Petrarca la „Africa“ sa, în latină. Dar ei au dat opere temeinice pentru literatura țării lor și patrimoniul universal, consacrînd totdeodată genuri și modalități noi, nimbîndu-se cu lauri meritați și certificînd cu prisosință aura Sonetului francez.

Patriotismul lor elevat, de factură cultă și culturalizatoare, a impus o întreagă epocă efervescentă și renascentistă Franței, zgîlțîind-o din somnolență, așa cum același detonant Du Bellay, dezamăgit de speranțele lui deșarte prin străini, își împărtășea „Regretele“ sale, printre care și „perla strigătelor poetice ale *desțăratului*“, cum numea

Scanned with OKEN Scanner

profesorul N. N. Condeescu, într-o prefață, sonetul IX, cel care începe cu versul : „France, mère des arts, des armes et des lois.“

Printre „Regretele“ din caietul meu studențesc, l-am găsit tradus și pe acesta :

O, Franță, maică sfîntă de arte, arme, legi,
Ce m-ai hrănit atîta la sînul tău de mamă,
De-acum, ca mielușeaua ce muica-n cîmp și-o cheamă,
Te strig peste coclauri și peste codri-ntregi !

De-a fost printr-ale tale odrasle să m-alegi,
De ce, ne-ndurătoareo, chemarea se distramă ?
Răspunde-mi, Franță, Franță ce nu mă iei în seamă,
Căci nimenea, doar Echó mă-ngînă c-un arpegi !

Vînat de lupii hulpavi, tot rătăcesc prin stepe,
Sub recea răbufnire a iernii care-ncepe
Și-un tremur de oroare îmi zgribulește pielea...

Las ! Mieii tăi, ceilalții, n-au grijuri, pîn'la urmă,
Ei nici n-au a se teme de lupi, de toate celea :
Măcar de n-aș fi mielul, eu, cel mai rău din turmă !

*

Desigur, punctul de vedere al regilor și tiranilor stăpînitori a influențat întotdeauna ponderea Culturii și Artelor, fiind mai întotdeauna opozabil intereselor populare, cum și poeților înșiși, din cele mai îndepărtate timpuri menționabile.

Într-o lucrare a unui autor anonim din Antichitate, se pomenește despre o fantezistă întrecere lirică : *Întrecerea dintre Homer și Hesiod*, provenită din mai multe și diverse izvoare, printre care se numără *Museionul* lui Alkidamas din Eleia (sec. IV î.e.n.), marele retor și sofist, elev al lui Gorgias, rivalul lui Isocrates și partizanul elocinței, bizuit pe strălucirea improvizației și efectele imediate, precum și din *Hesiod*, poem inspirat de legenda morții poetului, datorat lui Eratostene din Cyrene (276—193 î.e.n.) — savant alexandrinian multilateral, pomenit

Scanned with OKEN Scanner

îndeosebi ca matematician, astronom, geograf, filozof, și filolog, cele mai multe lucrări ale sale fiind, din păcate, pierdute.

Întrecerile poeților și auliștilor cu zeitățile antichității au dat mai totdeauna cîștig de cauză divinităților, ba s-au sfîrșit cu „premieri" dezastruoase pentru cutezătorii artiști, după cum Tamyras, celebrul cîntăreț trac, luîndu-se la întrecere cu muzele, a fost învins, pierzîndu-și vederea, precum Homer, iar Marsyas, opozantul lui Apolo, a fost, cum știm, jupuit de viu.

Întîlnirea dintre marii poeți ai Antichității, deși fantazistă, pare mai plauzibilă și echilibrată în tentațiile ei, așa cum Homer și Hesiod s-ar fi întîlnit la Chalcis *„zice-se, din întîmplare"* la un corcurs al cărui juriu *„era alcătuit din cei mai de vază bărbați chalkidieni și printre ei se număra și Panedes, fratele regelui răposat. Întrecerea dintre cei doi poeți a fost minunată, dar pînă la urmă cică* Hesiod a ieșit învingător și iată cum a decurs totul. Ieșit *în mijlocul arenei, Hesiod punea întrebare după întrebare și Homer răspundea. Grăi, așadar, Hesiod: „Homer, trupesc lăstar din Meles, citind în cugete divine, — Întîi să-mi spui tu care este supremul bine pentru oameni?" Homer zise: „Întîi supremul bine este ca oamenii să nu se nască, / Iar, dacă s-au născut, să plece spre poarta Hadesului grabnic!" Hesiod întrebă iarăși: „Atunci mai spune-mi și aceasta, Homer, aidoma cu zeii: / Ce socotești a fi pe lume minunea mai presus de toate?" — IV. Iar celălalt îi răspunse: „Prileju-n care veselia subjugă inima mulțimii / Ce ospătează într-o casă și mut ascultă cîntărețul, / Șezînd în băncile-nșirate, jur împrejur cu mese pline / De pîine și fripturi, iar vinul, scos dintr-o cană pîntecoasă / Paharnicul îl duce-n sală și-l toarnă-n cupele golite: / Nu-mi pot închipui pe lume minune mai presus ca asta!"*

Competiția se desfășoară în clasicul stil al dialogurilor filosofice, întrebările ca și răspunsurile sînt din planul filosofic, constituindu-se, însă, într-o vorbire armonioasă, poetică. Supremul *bine* reiese ca fiind însăși inexistența, sau moartea, neantizarea ființei, iar *„minunea mai presus de toate"* nu este altceva decît ospățul fizic, propriu-zis, precum și *banchetul* spiritual, cu aportul *„cîntărețului"*,

viziunea amintind de „banchetele“ și „chermesele“ bruegeliene.

Ceea ce este interesant, referitor la concepția și construcția lucrării acesteia, este cursivitatea și compunerea ei prin racordări de selecțiuni și citate, în sistemul colajului, acest răspuns al lui Homer, de pildă, fiind întocmit cu versuri defalcate din „Odiseea“ (IX, 6—11), iar mai încolo, referitor la moartea regelui Sarpedon vom recurge la referințe din „Iliada“ (XXI, 418—669), sau, alteori, la versurile răzlețe ale vreunei *„Gigantomahii“*.

De bună seamă că, în privința polluctumului propus de către Homer drept *„minunea mai presus de toate“*, s-a produs o adevărată încîntare și că *„grecii au scos puternice strigăte de admirație cînd au răsunat aceste versuri și de-atunci încolo ele sînt numite «cuvinte de aur», fiind folosite chiar și în vremea noastră cu ocazia jertfelor ca o formulă de invocație înaintea ospețelor și libațiunilor. Dar Hesiod, nemulțumit de succesul pe care-l avea Homer, se străduí să-l dea gata cu întrebări năstrușnice și recită următoarele stihuri: «O, Muză, despre tot ce-nseamnă prezent, trecut și viitor / Nu-mi glăsui deloc, ci-n cîntec să-mi pomenești de alte lucruri» — VI. Iar Homer, dornic să biruie dificultatea întrebării de mai sus, cuvîntă astfel: «Nicicînd alături de mormîntul lui Zeus tropotitorii cai / Nu vor preface-n țăndări care gonind năvalnic spre izbîndă.»“*

Răspunsul lui Homer se dovedește iscusit ca Ulise, căci odată închisă aria posibilităților sale jubilante (prezent, trecut și viitor !) rapsodul se vede nevoit să apeleze la nenoime, la lucruri fără sens, cum ar fi jocurile și serbările funebre în cinstea lui Zeus, care-i nemuritor, absurditate pe care o va prelua, cu schepsis, mai apoi, Callimachos din Cyrene în *„Imn către Zeus“*: *„Cretanii mint de sting. Stăpîne, cretanii nu s-au dat în lături / Să-ți facă un mormînt. Nici vorbă, tu n-ai murit, ești veșnic viu !“* Nici confruntarea Sfinxului cu Oedip nu ar fi fost atît de întortochiată, dar, după întrebările și răspunsurile filosofice, urmară, așadar, întrebările și răspunsurile deșucheate (nenoimele), iar în cea de-a treia probă: *„Hesiod trecu la ziceri lăsate înadins în suspensie și de-*

clamînd mai multe versuri, anapoda, ceru lui Homer să găsească rînd pe rînd replica cuvenită. Aşadar mai întîi glăsuia Hesiod iar după aceea Homer, ori de cîte ori Hesiod recita începutul fiecărui distih : Hesiod — „Mîncară carne de juncane la prînz şi gîtul asudat... Homer — Al cailor îl dejugară, căci toţi erau sătui de luptă“...

Şi aşa mai departe, timp îndelungat duelîndu-se fie în versuri binecunoscute şi memorate, fie în improvizaţii fulgerătoare, prin care duritatea formulării propuse întîmpina flexibilitatea continuităţii şi modelării suspensului.

Disputa se arătă în continuare înverşunată, întrucît ambii se dovediră la fel de pricepuţi în ticluirea premizelor şi întocmirea logică a discursului pe sărite, mai grijindu-se, pe deasupra, de formularea armonioasă, încît *„după ce Homer întregi cu măiestrie versurile declamate de Hesiod“*, ca la un concurs din zilele noastre de „cine ştie — cîştigă !“ se trecu la cea de a patra probă, de astă dată implicîndu-se cunoştinţe istorice şi aproximaţii matematice, cînd tot Hesiod cuvîntă din nou : *„Mai am o singură-ntrebare : să-mi spui anume cîţi ahei / Au întovărăşit atrizii venind să cucerească Troia ? — IX. Iar Homer răspunse printr-o problemă de aritmetică : Se desluşeau cincizeci de focuri aprinse şi în fiecare / Vreo cincizeci de frigări şi flăcări roteau tot cincizeci de fripturi ; / Mîncau din fiece friptură trei ori trei sute de ahei“.*

Răspunsul lui Homer este caracterizat printr-o spiritualitate folclorică, a cimiliturilor şi ghicitorilor populare, şi îl punea la grea cumpănă chiar pe eruditul examinator, întrucît calculul propus durează, iar socoteala totalizată depăşeşte cu mult (112.500.000) posibilităţile de numerotare ale sistemului herodian cunoscut pe atunci şi care se împotmolea pe la 50.000, pînă înspre secolul al II-lea, cînd matematicienii Arhimede şi Apollonios au introdus un sistem mult mai lejer şi cuprinzător.

Aşadar, după cum precizează autorul *„întrucît Homer a ieşit biruitor în toate încercările, Hesiod, ros de invidie, a început să-l descoasă din nou“* despre o seamă de lucruri esenţiale, despre *lege, chibzuinţă, bărbăţie* şi *dreptate, binele obştesc, înţelepciune, prietenie, fericire* şi cîte şi mai cîte.

Scanned with OKEN Scanner

Cheia de boltă a acestor întrebări pare a fi aceasta : *„Homer, odraslă a lui Meles, de ești iubit, cum spune lumea, / De muzele surori, născute din Zeus, atotputernic, mare, / În ritmul versului arată-mi ce ți se pare pe pămînt / Sublim și odios de-asemeni ? Doresc s-o știu din gura ta !“*

E de presupus că, aici, Hesiod ar fi provocat și unele malversații prozodice, schimbînd ritmul, pentru diversificarea mijloacelor formale, amplificînd, astfel, dificultățile expunerii, precizată *„în ritmul versului“*.

Răspunsul lui Homer apare grandios, pe cît de fundat filosofic, pe atît de sarcastic prin ambiguitate : *„O, Hesiod, fiu al lui Dios, cerînd să-ți dau așa răspuns / Îmi faci pe plac și prin urmare spun bucuros părerea mea / Din tot ce-i mai de preț pe lume, sublim e faptul ca tu însuți / Să fii măsura ta. De-asemeni nimic nu e mai odios / La orice altă întrebare dorești să-mi pui, îți voi răspunde.“*

Se menționează că acest răspuns este o maximă ce, probabil, parafrazează pe Protagoras din Abdera (481—411î.e.n.) : *„Omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sînt în ce fel sînt, a celor ce nu sînt, în ce fel nu sînt.“*

Probabil însă că și un reproș epigramatic în spiritul socraticului dicton : *„Cunoaște-te pe tine însuți !“*

Astfel că, în ciuda cumplitei maieutici hesiodiene, *„toți grecii au atribuit cununa de biruitor lui Homer, dar regele Panedes a dat poruncă fiecăruia să declame cel mai frumos pasaj din propriile lui poeme.“*

Această nouă probă, cea de-a șasea, trebuia să fie hotărîtoare, întrucît poeții erau puși față-n față cu propriile lor creații, chivernisite și temeinic elaborate, iar, pe deasupra, se mai lua în considerație și arta lor interpretativă, adică imaginea „poetului total“.

În recitarea lui Hesiod sînt aduse versurile 383—392 din amplul său poem didactic *Munci și zile* cu sfaturi agrare asupra seceratului și aratului după răsăritul și amurgul constelației Pleiadelor, versuri încheiate cu apoteoza cîmpiei și apologia țăranului plugar, astfel : *„Așa e datina cîmpiei pe care toți locuitorii / Din preajma mării și aceia ce-n văile unduitoare / Trăiesc departe de*

talazuri în locuri cu ogoare grase, / O ţin cu toţii; tu cînd semeni şi ari, să umbli despuiat / Şi despuiat să seceri dacă doreşti să faci la vreme totul."

Replica lui Homer asamblează versuri din „Iliada" (XII, 126—134 şi 339—344) într-un text de o monumentală strălucire : „*Pe lîngă cei doi Aias, iată, s-au strîns puternicele cete / Şi dacă le-ntîlnea în cale, nu le găsea cusur nici Ares, / Nici Pallas care-mbărbătează mulţimea; aşteptînd troienii / În frunte cu divinul Hector, cei mai viteji se adunară, / Proptiră lancea lîngă lance şi scutul trainic lîngă scut; / Za lîngă za şi cască-n cască, voinicul sprijinea voinicul; / La fiece mişcare coifuri cu coame de sirepi gătite / Îşi atingeau lucioasa creastă, atît erau de numeroase... / Spăimîntătoare bătălie, căci toţi veneau cu suliţi lunge / Şi gata să-ţi străpungă trupul: privirea ţi-o lua pe dată / Văpaia miilor de coifuri cu-aramа lor sclipind în soare / Şi zale proaspăt lustruite şi scuturi ce vărsau scîntei / Îngrămădite laolaltă: avea o inimă bărbată / Cel ce privea la încleştare voios şi nu-i păsa de nimeni.*"

Dintr-un firesc pathos, nu doar patriotic, îmi sună comparativ numai perioadele eminesciene din „Scrisoarea a III-a" : „*Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă / Călăreţii împlu cîmpul şi roiesc după un semn / Şi în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă faţa negrului pămîntt, / Lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt, / Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni, / Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni, / Vîjîind va vijelia şi ca plesnetul de ploaie... / Urlă cîmpul şi de tropot şi de strigăt de bătaie.*"

Aceste versuri „le văd" şi „le aud" în emisia vocii de neuitat a marelui meu prieten, regretatul actor Ludovic Antal, cel care îşi nota evoluţia sonică a recitărilor alese cu semnele muzicii, iar interpretările căruia sunau a evlavie de toamnă şi clopot.

Aşadar, revenind la întrecerea de pomină dintre titanii Antichităţii, balanţa îşi înclina meritele de partea cîntăreţului armelor căci „*şi de astă dată grecii şi-au arătat admiraţia faţă de Homer şi l-au lăudat pentru faptul că versurile care îi aparţineau erau mai frumoase*

decît se așteptau ei înșiși: ca atare, au cerut să i se atribuie victoria. Și totuși regele a pus cununa biruinței pe fruntea lui Hesiod, spunînd că drept este să fie proclamat învingător cel care prin versurile sale ne îndeamnă să cultivăm ogoarele și să trăim în pace și nu cel care înfățișează războaiele și măcelurile. Iată, deci, după spusele tuturor, felul în care a dobîndit Hesiod victoria. Primind un trepied de aramă poetul a dăruit premiul său muzelor, după ce a săpat pe el următoarea inscripție: «Vă-nchină, Hesiod, o, muze din Helicon, acest trepied, / Semn că l-a biruit prin stihuri, la Chalcis, pe Homer divinul.»"

Încîntătoarea povestire se mai continuă cu mici capitole pînă la cel de-al XXIV-lea, urmărind viața celor doi poeți pînă la moartea lor, care-i glorifică deopotrivă, dar destinul fiecăruia pare să fie marcat de presupusa lor întîlnire și concurență.

Într-adevăr, farmecul de care era capabil Hesiod, seducînd inima și rațiunea regelui Panedes, îi joacă și renghiul fatal, căci Amfifane și Ganyctor, fiii lui Fegeu din Oinoe-Lohrida, crezînd că Hesiod o sedusese și pe sora lor, îl uciseră și-l azvîrliră în mare, dar după trei zile delfinii au depus leșul pe mal, fiind înmormîntat.

În schimb Homer, care se retrăsese în insula Ios, la Creofil, atingînd pragul bătrîneții, s-a stins astfel: *„În vreme ce stătea odată pe malul mării cică a întrebat niște flăcăi care se întorceau de la pescuit: «Pescuitorilor din țara Arcadiei, ați prins ceva?» Aceștia au cuvîntat precum urmează: «Cei prinși au fost lăsați acolo, aducem doar pe cei neprinși.» Nepricepînd răspunsul lor, Homer i-a întrebat ce au vrut să zică: ei au spus că la pescuit nu s-au ales cu nimic, și s-au apucat să se despăducheze: păduchii prinși de ei au rămas acolo și aduc în hainele lor pe cei care le-au scăpat. Homer și-a amintit de oracolul rostit odinioară de preoteasa din Delfi și presimțind că i se apropie sfîrșitul, își compuse propriul epitaf: «Aici țărîna tăinuiește sub ea un creștet fără seamăn / Al celui care-a fost aedul eroilor: Homer divinul!»"*

Iată dar cum Hesiod cade victima propriei sale forțe de seducție, iar Homer *„cel isteț ca un proverb"* (dacă

ni se permite să-l apropiem lui Anton Pann *„finul Pepelei"*) nereușind să deslege parabola-cimilitură a pescarilor, el care se dovedise, la numitul concurs, meșter într-acele răspunsuri problematice, filosofice și artistice, se poticnește într-un răspuns cu aparență ermetică, pecetluindu-i-se destinul.

Cît privește pe regele Panedes, și principialitatea opțiunii sale, discuția poate rămîne deschisă pînă în ziua de astăzi, preferințele variind de la un juriu la altul și ar putea exista argumente asemănătoare prin vrun colț de provincie că, de pildă, păstrînd proporțiile comparative și referința tematică, o poezie, de altfel memorabilă, care exultă *„Semănătorul harnic cu sacul subsuoară"*, poate păși înaintea *„Scrisorii a III-a"*, să zicem.

Eu însumi am oscilat cu gravitate între cele două aspecte ale problemei, insistînd asupra laturei tematice, în cazul paralelismului a două creații *ex aequo*, impecabile formal și conceptual, dezbătînd cazul în volumul meu *Imnuri olimpice* (Ed. Stadion — 1975) prin următorul sonet :

LA ÎNTRECERE : HOMER ȘI HESIOD !

Cîntați, cu-nvrednicire, pe blîndul Hesiod —
Aed c-un ochi spre brazdă, cu celălalt spre cer —
Cînd — îndemnînd țăranul, prin sfatu-i auster,
La muncile agrare — l-împovăra de rod !

Ce imn se mai cuvine divinului Homer ?
Aed ce-nflăcărează puternicul norod
Să nu-și încline fruntea, suindu-și arma-n pod,
Cînd însăși Demnitatea și Viața lui o cer !

Ca „oul, sau găina ?" — problema, văd, s-a pus :
Care-i întîi din două, deci, care-i mai presus ?

E ca și cum se-ntreabă : — Or plugu-ntîi, or arma ?
Ce-i mai de preț pe lume — silozul, or cazarma ?

Sofisticul Panedes dă stima lui supremă —
Nu judecîndu-le-Arta, *clasîndu-i după temă !*

Scanned with OKEN Scanner

Mai și-apoi, regele Panedes n-avea cum s-arunce o privire sinoptică asupra volumului de sudoare și întinderii operei fiecăruia dintre cei doi poeți și dacă, în concepția uneori limitată a muncii sale productive, Hesiod constata : „*Munca ți-aduce avere și multe mioare ți-aduce. / Tuturor zeilor este mai drag acel ce muncește. / Nu e rușine-a lucra, ci lenea e doar de ocară.*“ (trad. Șt. Bezdechi) prin această laudă a muncii, declarativă și în spiritul unei etici restrînse la o muncă specifică, țăranul poet putea să uite, mai la urma urmei, de truda lui pedagogică și creatoare !

Lauda muncii pe care o aduce Homer este permanenta și titanica lui încrîncenare asupra lirei, meșteșugul său este unicul pe care-l practică, este unica și totala lui dăruire de o forță și de o strălucire „divină“, cum s-a mai spus, iar dimensiunile și zările operei sale sînt, într-adevăr, *homerice*.

După aceeași lucrare a „*Întrecerii*“ etalată aici, însumarea operelor și versurilor cunoscute sau atribuite lui Homer s-ar putea ridica la aproximativ 50.000 de versuri, după indicațiile sugerate : *Tebaida* — 7.000 de versuri, *Epigonii* — 7.000 versuri, *Odiseea* — 12.000 versuri, *Iliada* — 15.500 versuri și încă, celelalte nenumite (*Imnuri, Batrahomiomahia, Margites, Cercopii,* ciclurile epice, epigramele etc.).

O comparație strict statistică ar părea nechibzuită sau superfluă cu *Operele* lui Hesiod (vezi Ed. Univers — 1973 — Traducere, studiu introductiv și note de Dumitru T. Burtea), socotind că *Teogonia* cuprinde 1078 versuri, *Munci și zile* — 822 versuri iar poemul „hesiodic“ — *Scutul lui Heracle* numai 480 de hexametri. În total ar fi 2.380 versuri, la care, chiar mai adăugînd în „Corpusul hesiodic“ și alte opere și piese de mai mică dimensiune, ca *Marile munci, Melampodia, Lecțiile lui Chiron, Nunta lui Keyx, Epithalam pentru Peleu și Thetis, Preoții de pe Ida* etc. abia dacă, împreună, s-ar complini într-un volum de mărimea celui mai restrîns op homeric.

Într-o asemenea dispută echitabilă, cantitatea efortului depus se constituie în calitate.

Scanned with OKEN Scanner

Ne vom opri aici cu nesăbuințele comparative, dar îl vom evoca pe cel mai de seamă iambograf al antichității grecești, Archilochos din Paros, din opera căruia au rămas numai fragmente răzlețe și mutilate, pentru că se pare că poziția sa față de plug sau de suliță e la fel de îndatoritoare : „*Toate cele de care au trebuință oamenii / Sînt rod al strădaniei și al muncii lor*“ și : „*Lancea-mi dă pîinea... tot lancea-mi îmbie și vinul de Ismar / Pe care-l sorb răzimat iarăș de sulița mea*“, după cum : „*Averea, aurul lui Gyges nu le caut. / Nici n-am să-mi prind îndemn vreodată să-l întrec. / Invidie zeii nu-mi stîrnesc și nici tiran / N-aș vrea s-ajung. De-ar sta departe-așa un gînd !*“ (trad. Simina Noica — Filosofia greacă pînă la Platon — Ed. Șt. și Encicl. — 1979).

Pare-se că el împacă și capra și varza, ba chiar și tihna tiranului, oricum nu-și manifestă în nici un fel exclusivismul decît față de avariție și rang, preferînd cumpătarea și satul mediocru, pîinea și vinul, pe care le apără sau le obține cu lancea.

Privitor la fantezista *Întrecere dintre Homer și Hesiod* se pot adăuga cîteva concluzii, diverse dar substanțiale.

Mai întîi, anonimatul autorului poate marca modestia unei personalități literare din Antichitate, conștientă de participarea ludică la compilarea unei lucrări, construită evident prin tehnica decupării și colajului de texte și maxime atribuite diverșilor autori, activitate care, după cum vedem, preconiza spiritul combinatoriu al contemporaneității noastre. Anonimatul autorului mai putea să însemne și aportul vreunei colectivități elevate din școlile literare sau filosofice antice, lucrarea preluînd unele teme pedagogice cu scopul analizării și întocmirii unui discurs, bizuit pe improvizația retorică și fiorul poetic deopotrivă și avînd caracterul unei eseistice colocviale.

Oricum, lucrarea este o mărturie trainică a faptului că Filosofia și Poezia duceau bună companie pe-*atunci*, cît încă nu intervenise zîzania și dezbinarea platoniciană.

*

Mitul Sfinxului tronează la poarta templului Cunoașterii, marcînd, cu apariția lui heteroclită și fantastă, *mis-*

Scanned with OKEN Scanner

terul și *enigma*, rezolvabile prin întrebări și răspunsuri, participînd cu funcția sa incitativă la farmecul spiritualității antice, care își va afla cheia sa de boltă în maieutica socratică.

Cît privește direcția poetică, întrucît disjuncția față de poezie devine din ce în ce mai categorică, abstracțiunile și definițiile filosofice folosind, pînă la urmă, harul muzelor drept un accesoriu strict formal, un soi de ambalaj grațios al noțiunilor fundamentale, această direcție își constituie propria sa „ideologie", îndreptîndu-se către viziunea elenistică și doctrinele școlii alexandriniene.

Poemele lui Hesiod (rapsod care trăise și crease în regiunile Thesaliei-Beoția, în secolele VIII—VII î.e.n., acolo unde poezia epică greacă atinsese o ultimă etapă înfloritoare) deși au o încărcătură filosofică, păstrează specificul recitărilor rapsodice.

Un cercetător german, Wolfgang Schadewaldt, folosind același procedeu al compilației și colajului din *Întrecerea dintre Homer și Hesiod*, contopind elementele acelei dispute fictive din pseudoconcursul menționat cu biografia unui Pseudo-Herodot, a împletit o nouă povestire : *Legende von Homer, dem fehrenden Sänger* (Leipzig, 1942), subintitulată *„Străveche carte populară grecească"*.

Într-adevăr popularitatea lui Homer a devenit mitică și este cunoscută ambiția atîtor cetăți și repere antice, printre care : Smyrna, Chios, Colofon, Ios, Cyme, Troia, Lydia, Atena, Itaca, Cipru, Salamina, Cnossos, Micene, Egipt, Thesalia, Italia, Lucania, Grynium, Roma, Rodos *etc.* — de a se constituit drept *„leagăn homeric"*, multe lucrări i-au comentat viața și opera, culminînd cu acea *Crestomație* a lui Proclos, care îl încununează pe Homer drept *„cetățean al întregii lumi"*.

Oare nu aceasta este cea mai onorantă emblemă la care poate rîvni nu numai un poet, dar și orice om cu adevărat ?

Mitul lui Homer este astăzi eureolat de universalitate și dacă în trecut ignorarea sau eludarea operelor și autorității sale s-ar fi propus în mod ostentativ, ar fi stîrnit reprosul și atitudinea drastică a Antichității, așa cum i s-a întîmplat, zice-se, acelui retor ce s-ar fi lăudat că

nu l-a citit pe Homer, fiind pălmuit în mod public de Alcibiade.

Fără îndoială că nici Alcibiade n-ar fi fost de partea lui Panedes, dac-ar fi fost invitat la mai sus-zisa „Întrecere", după cum nici Hybrias, poetul cretan din sec. VI î.e.n., autor de *Skolia* — cîntece de banchet, pentru care puterea armată era harul suprem :

„Mare îmi este bogăția, lancea și sabia / Și frumosul meu scut, învelit în blană, care-mi apără pielea. / Prin acestea semăn, prin acestea secer, prin acestea / Sînt numit «stăpîn» de către cei înrobiți... / Ei însă nu îndrăznesc să aibă lance și sabie / Și frumos scut, învelit în blană, care îți apără pielea... / Toți cad înspăimîntați la pămînt, sub genunchiul meu". (trad. A. Piatkowski).

Într-altă ordine de idei, furați de implicațiile „Întrecerii" și tentați a dilata la infinit pîlnia comparativă, va trebui să le atribuim, atît lui Hesiod cît și lui Homer, noi dimensiuni, împrospătate prin studiul și comentariul modern.

Dacă într-adevăr eroismul cotidian al omului obișnuit, în spiritul unui ideal etico-social, era mesajul lui Hesiod, iar codificarea mitologiei grecești avea, pentru el, importanța unei ordinări nu numai poetice ci și sociale, lesne vom înțelege că, dincolo de funcția generalizatoare a mitului și funcția lui cognitivă, el insufla poeților un autentic imbold către realitatea vieții, către adevărurile ei obișnuite de cunoașterea directă și meditația bizuită pe simțul practic, după cum el însuși exprimă : *„Neam de rușine, păstori ce dormiți lîngă glie, cu gîndul / Numai la burtă, minciuni aidoma cu adevărul / Știm să rostim, dar cînd vrem știm să vestim adevărul"* (trad. D. T. Burtea).

Despre această „vestire a adevărului" mă voi referi și privitor la Homer, despre acel străfund eșafodaj al realității implantate în carnația imaginativă și epică a poemelor sale.

Și mă voi duce direct la romanul vieții lui Heinrich Schliemann, datorat lui Heinrich Alexander Stoll, intitulat *Visul despre Troia* (tradus de Petru Năvodaru în Edit. „Univers" — 1975) în prefața căruia academicianul Emil Condurachi afirmă, parafrazînd Biblia : *„La început*

Scanned with OKEN Scanner

a fost Homer. Schliemann credea în cele două epopei atribuite celui mai mare poet al lumii arhaice grecești ca într-un text unitar și sigur. Astfel, nu e de mirare că identificarea — ce s-a dovedit a fi exactă — a Troiei de odinioară pe colina de la Hissarlîk l-a întărit pe Schliemann în convingerea că se află în fața cetății lui Priam."

Dealtfel, însuși Heinrich Schliemann, în „Cuvîntul înainte" datat 31 decembrie 1868 la *Ithaka, Peloponez și Troia*, mărturisește patetic :

„Cînd, în anul 1832, la Kalkhorst, un sat din Mecklenburg-Schwerin, în vîrstă de zece ani, i-am înmînat tatei ca dar de Crăciun o compoziție scrisă într-o latinească rea despre evenimentele principale ale războiului troian, despre aventurile lui Odiseu și ale lui Agamemnon, nu mi-a trecut prin minte că peste treizeci și șase de ani voi prezenta publicului o scriere despre același subiect, după ce voi fi avut norocul să văd cu ochii mei teatrul acestui război și patria eroilor ale căror nume au devenit nemuritoare datorită lui Homer."

Din fragedă copilărie, după cum remarcăm chiar din acest „Cuvînt înainte", Schliemann a fost preocupat de *veridicitatea* epopeilor homerice, pe care le studiase minuțios și le învățase pe dinafară, acordînd fluxul imaginativ cu precizia informativă și identificarea pe teren, venind în întîmpinarea *mesajului homeric* cu o revelatorie *intuiție homerică*, după cum o numește Radu Florescu, comentatorul volumelor *Pe urmele lui Homer* de Heinrich Schliemann (Edit. „Meridiane" — 1979). Această uimitoare *intuiție homerică* i-a consolidat „marelui și entuziastului diletant" cunoștințele științifice, le-a întărîtat într-un studiu minuțios și persuasiv de comparație permanentă între indiciul poematic și proiecția istorico-geografică, redînd arheologiei strălucirea și triumful celor două direcții împletite.

Căci — voi cita din introducerea lui Radu Florescu — *„importanța descoperirii era mult mai mare decît aceea de a confirma legenda epică. În ultimă instanță, Troia devenea o piatră de hotar în dezvoltarea istoriografiei contemporane, în dezvoltarea culturii noastre de astăzi, piatră de hotar și termen de referință în care cunoașterea știin-*

ştifică exactă şi precisă se colorează cu farmecul primelor încercări poetice ale omenirii.“

Aceasta, voi preciza eu, s-a petrecut însă tot în spiritul acelui pomenit magnetism socratic şi dacă „la început a fost Homer“, veriga adăugată de Schliemann în domeniul ştiinţific îşi avea prefigurarea în opera epică, *poetul* fiind, în pofida aprecierilor discreditante platoniene, nu numai un „zmintit ditirambic“ supus lui Dionisos, ci şi un autentic cîntăreţ al Omului-istoric şi Cronicar al devenirilor sale.

*

Ludicul antic, moşit cu întrebări şi răspunsuri, va constitui punctul de pornire al problematicii filosofice dintotdeauna, dar şi jocul „sfinxului“ ca problematică ştiinţifică a rezolvărilor fizice, concrete, ce se vor efectua în epoca modernă.

Poezia îşi va continua disputele sale, întovărăşită de trîntele bărbăteşti ale păstorilor lui Teocrit şi confruntările lor *amebee,* după ce se manifestase prin somptuozitatea şi spectacolul celebrator de grandioase întreceri sportive, în epoca imnurilor olimpice proclamate de statuarul Pindar.

Temele preferate ale poeziei se vor disputa sub semnul lui Eros, sau sub semnul lui Hercule, cîntînd gloria apolinică şi laurul olimpic, cîntînd dragostea în diversitatea ei de manifestare.

Odele corale puse în scenă de către Pindar presupuneau un efort amplu şi colectiv, în cinstea laureaţilor sau a sărbătorilor politice, intercalîndu-se părţi cîntate şi texte inegale ca întindere şi diferite în conţinut, într-o construcţie nu totdeauna unitară, articulată cu modalităţi şi recuzită de uzualitate teatrală, manifestări care vor fi fost, poate, la originea miracolelor medievale, apoi a spectacolelor de operă modernă or, mai spre-ncoace, a cantatelor şi oratoriilor contemporane !

Oricum, activitatea laborioasă a lui Pindar era aceea a unui poet *profesionalizat,* el primea *comenzi* de la tirani şi conducători de state, fiind *retribuit* cu sume fabuloase pentru creaţiile sale poetice, pe care le asemuia cu o

Scanned with OKEN Scanner

marfă feniciană bine cotată și larg răspîndită, ceea ce explică în bună măsură atitudinea poetului nu numai favorabilă, dar chiar apologetică față de formele de guvernămînt aristocratice, considerînd că șefii de state sînt figuri alese, cu calități deosebite și esențiale, capabile să fundamenteze principii de ordine și disciplină, în spiritul codului auster de cumpătare și echilibru.

Asemenea teze apologetice, urmărind apoteoza aristocrației filosofice, vor fi preluate de idealistul Platon, el însuși aristocrat prin obîrșie, descendent dintr-un rege al Atenei, Codros, iar dinspre partea mamei din legiuitorul Solon.

Dar dacă treburile și „publicitatea" îi mergeau bine lui Pindar, cel asociat oracularei spiritualități din Delfi, tiranii, mai ales cei sicilieni, solicitîndu-l cu deosebită prețuire, mai ne-amintim apoi și eforturile altui aristocrat-poet, cirenianul Calimah, de a deveni cu orice preț „poet de curte" pe lîngă Ptolemeu Filadelful, dar mai ales nefericitele peregrinări ale panegiristului Teocrit, în căutarea unui patron.

Scriind idila cea de a XVI-a, Teocrit o dedicase lui Hieron II, tiranul Siracuzei, în speranța cîștigării favorului acestuia, care, însă, îl milui cu un dureros insucces. La drept vorbind, idila face mai mult elogiul *poetului* decît al tiranului Hieron, pe care îl proiectează în ipostaza unor victorii militare fictive, portretizîndu-l astfel : *„Ca și vitejii din vremuri, se-ncinge de luptă Hieron : / Creasta făcută din coamă de cal îi întunecă coiful"*. (trad. T. Naum — „Teocrit — Idile" — E.L.U., 1969).

Mai degrabă apare din această idilă tocmai soarta ingrată a poetului-panegirist față de despoți, pe de o parte și datorită prestigiului operei homerice : *„Cine s-asculte pe altul ? Omer e de-ajuns tuturora. / Cel mai de preț e poetul acela ce nu-mi cere plată"*, pe de altă parte avariției : *„Oameni nebuni ! Ce folos de comorile voastre de aur / Strînse prin casă ? Fac altăceva cu averea-nțelepții. / Trebuie-o parte plăcerii s-o dai, poetului alta"*... sau datorită herezilor risipitori : *„Oamenii au de la Muze de-a pururea naltă mărire : / Morților, însă, cei vii le toacă averea pe urmă"*.

Poetul ține, firește, pîrghia înclinată de partea poeților: „*Cine-ar mai ști de vitejii din Licia ori de pletoșii / Fii ai lui Priam, de Cicnus cel alb ca femeia la piele, / Cine, de n-ar fi cîntat războaiele vechi cîntăreții?*“

Dar nu numai eroii luptelor, ci chiar și porcarul Eumen și Filetiu, văcarul, n-ar fi stat în stimă, alături de Odiseu, de Ciclop și de mărinimosul Laerte — „*dacă, prin cîntece, nu-i preamărea cîntărețul ionic.*“

Amărăciunea lui Teocrit devine adesea clamantă: „*ah! cărările-aezilor cît îs de grele! / Nu-i încă cerul trudit să depene lunile, anii, / Și la al Soarelui car vor mai trage sirepi o mulțime: / Are să fie-un bărbat, ca să aibă nevoie de mine, / După ce el o să facă isprăvi ca Ahile sau Aias...*“ iar sfîrșitul idilei e de-a dreptul sfîșietor de umilit și resemnat: „*Eu și deoparte voi sta, nechemat, dar în casa acelor / Ce-au să mă cheme, mă duc fără teamă cu Muzele mele. / N-o să vă las niciodată pe voi, căci făr'de Harite, / Ce desfătare-i în lume? De-aș fi totdeauna cu ele!*“

Sugestia finală, insinuată tiranului, fu făr'de efect, drept care Teocrit a fost silit să-și ia calabalîcul liric și să-l care în Egipt, încercîndu-și șansa la Curtea regelui Ptolemeu Filadelful, acolo unde Calimah cirenianul reușise să se aciuie.

Idila a XVII-a cuprinde *Lauda lui Ptolemeu*, dar, după cum se vede, poetul n-a prea fost inspirat, și încă de la început, deși respectă un anume plan, tipic pentru asemeni lucrări, cam bate apa-n piuă: „*Muze cu Zeus să-ncepem, la urmă sfîrșiți-o cu Zeus / Cînd dintre zei preamărim cu cîntarea pe cel mai puternic! / Dar dintre oameni să fie cîntat Ptolemeu și în frunte / Și la sfîrșit și la mijloc, fiind mai presus decît ceilalți*“, apoi elogiul din exordiu sună fals în continuare: „*Eu, care-s meșter de cîntec, pe craiu Ptolemeu lăuda-voi: / Chiar și pe zei îi cinstesc cîntările cele din slavă*“ pentru ca în curînd să se sperie de-a binelea: „*că-i multă lucrarea! / Eu ce să spun mai întîi? Sînt multe de spus și cu multe / Zeii cinstiră pe cel mai puternic din toți domnitorii.*“ și mai apoi, dezvoltînd *encomionul*, în cadrul elogiului părinților, debitează platitudini asemenea: „*De-asta se zice că*

Scanned with OKEN Scanner

nici un bărbat n-a iubit vreo femeie / Cît a iubit Ptolemeu pe soție-sa, pe Berenice", ba chiar bate cîmpii: „*Soțul de nu-i este drag, femeia-i cu mintea la altul: / Lesne ea face copii, dar copiii nu-i seamănă tatei!*"

Elogiile sarbede mai pot continua astfel: „*Doar Zeus le poartă de grijă / Crailor celor măriți, mai cu seamă acelui ce-i este / Drag de la nașterea lui: în belșug de-avuție trăiește, / Peste-o mulțime de țări e stăpîn, peste mări o mulțime...*" și așa mai departe, făcîndu-se apoi o numărătoare fără de noimă a cetăților stăpînite: „*trei sute de tîrguri aicea-s clădite, / Încă trei mii, pe deasupra mai sînt de trei ori cîte zece / Mii, și de două ori trei și de trei ori, apar cîte nouă!*" în stilul ghicitorilor populare de care am vorbit, dar de data asta fără substanță. Portretizarea nu-i reușește, pierzîndu-se în generalizări pedante și placide: „*El din avere-ar putea copleși pe toți regii din lume*"... sau: „*Craiul bălan Ptolemeu, care știe s-arunce cu lancea.*"

În plus, aproposurile la generozitatea regelui sînt transparente și interesate făr'de perdea: „*Iară la sfintele-ntreceri a' zeului Bacus nu vine / Nici-un bărbat care știe să cînte-o cîntare măiastră, / Căruia el să nu-i facă vrun dar, răsplătind meșteșugu-i. / Pe Ptolemeu, pentru faceri de bine-l slăvesc și tălmacii / Muzelor. Și pentru omul bogat mai frumos ce să fie / Altceva, decît nume slăvit să cîștige-ntre oameni?*" iar sfîrșitul idilei e tratat execrabil: „*Crai Ptolemeu, să trăiești! Cu ceilalți semizei deopotrivă / Te voi cînta și pe tine și cred că zădarnică vorbă / Nu voi grăi-n viitor. De la Zeus tu cere virtutea!*"

Se pare că nici de data aceasta Zeus nu prea și-a arătat „virtutea" întrucît asemenea texte, chiar dacă sînt compuse de Teocrit, nu numai că bat șaua ca să priceapă calul, dar mărturisesc vlaga secătuită a confecționerilor versificatori de elogii fade, lipsite de sinceritate și împodobite cu prețiozități găunoase, versificatori nu atît de hămesiți de glorie, cît mai curînd, la modul pur și simplu, hămesiți de minima subvenție („ah! cărările-aezilor cît sînt de grele!").

Asemenea texte sînt paraliterare, excluse de mesaj divin, interesînd mai repede sociologia, referitor la con-

Scanned with OKEN Scanner

diția nedreptățită a poetului din toate timpurile, sau, cel mult, istoria politică și culturală.

Ar fi, însă, o altă mare nedreptate făcută aceluiași poet, dacă cercetătorul s-ar opri aici, la aceste aspecte degradante ale vieții și operei sale, neluînd aminte la marea poezie rustică pe care o instaurează în epoca sa și la capodoperele bucolice admirate de Sainte-Beuve și imitate de Carducci (idila VIII) sau reinterpretate în viziunea lui Ovidiu, Gongora, Albert Samain etc. „Polifem — Ciclopul", idila XI).

*

Pornind de la Homer și Hesiod, după marile încleștări teogonice și războaie mitice cu implicații divine, determinate de patimi omenești și îndeosebi de sentimentul iubirii (Paris-Helena), temele preferate ale poeziei (lupta și dragostea) suferă un avatar tensional, în tendința lor de laicizare și psihologizare, abordînd imnul sau oda pindarică (Hercule-sportiv, Zeus-rege) sau idila teocritiană (Erosul rustic).

Erosul rustic se manifestă cu predilecție în epoca elenistică prin lucrări literare ce complinesc patosul și naivitatea folclorică cu erudiția mitologică a alexandrinismului, bunul-simț și sinceritatea pastorală cu pedanteria formală.

S-a vorbit și despre cultul religios închinat Artemidei al Corporației din insula Cos, ai cărei membri erau în mare număr poeți, numindu-se *boukoloi,* travestiți în costum liturgic păstoresc și ale căror practici cuprindeau confruntări dialogate lirice, dar s-a pomenit și despre cenaclul literar din Cos, patronat de corifeul Fileta, unde se cînta amorul rustic dintre eroii-păstori, dar oricare ar fi sorgintea idilelor sale, Teocrit consacră acel cîntec păstoresc *(bucoliasmul)* în care lupta și dragostea sînt simulate laolaltă într-un ritual de trîntă ciobănească lirică, proferîndu-se ațîțări și afronturi incitative, un mare rol jucîndu-l virtuozitatea tehnică și forța improvizației, la fel ca în acea ipostaziată întrecere dintre Hesiod și Homer.

Cîntecul bucolic are drept personagii pe cîntăreții bucolici, personificați în păstorul sau căprarul cutare, în-

cepe printr-o sfidare versificată a unuia, celălalt fiind ținut să răspundă coerent tematic și în versuri egale (distih, cuplet) celor propuse : „*Comata — Caprele mele fugiți de oierul acela de colo. / Lacon din Sibaris : ieri mi-a furat o pielcică de capră ; Lacon — Bîrr !... nu plecați de la șipot, mieluțelor ! Nu-l vedeți oare / Voi pe Comata, cel care-mi fură mai alaltăieri naiul ?*“ Cum s-ar zice în grai popular, se caută un nod în papură.

Odată zîzania începută, disputa-i gata, provocarea concursului poetic a fost lansată : „*Lacon — Joițe de-acolo cu mine la-ntrecere ! Cîntă de-acolo ! / Ține-ți stejarii și stăi acolò unde ești. Dară cine, / cine ne judecă ? Dac-ar veni el, Licopa văcarul ! — Comata — N-am eu nevoie de dînsul, ci hai să strigăm mai degrabă, / Tu dacă vrei, pe lemnarul acela ce-adună găteje / Còlo, pe-aproape de tine : acela e Morson, chiar el e !*“

Alegerea „juriului“ se face spontan și de bună credință, lipsind văcarul Licopa, în persoana lemnarului Morson, iar întrecerea propriu-zisă constă într-o suită de replici *amebee*, într-un sistem de versuri egale și alterne, coerente dialogului întețit, pînă cînd gradația crește la asemenea tensiune, în pragul injuriei și încăierării : „*Comata — țarca, măi Lacon, nu-i dat să se-ntreacă cu privighetoarea. / Nu ! Nici cu lebăda, pupăza, însă... cauți pricină.*“

Atunci „arbitrul“ întrecerii intervine cu verdictul și premierea : „*Steie de-acu din cîntat păcurarul ! Căci ție, Comata, / Morson îți dăruie miaua. Dar cînd vei aduce-o ca jertfă / Zînelor, tu să-i trimiți și lui Morson din carnea-i frumoasă*“.

Preconizarea banchetului e întovărășită de bucuria învingătorului : „*Comata — Îți voi trimite, pe Pan, eu mă jur. Dar acuma să zburde / Turma întreagă de iezi !*“... (Teocrit — Idile — V — trad. T. Naum).

Este demn de subliniat că modernele cercetări și culegeri folcloristice din Sicilia impun acele creații și manifestări poetice pur populare, *sfidele*, ca adevărate competiții bucolice tradiționale, după care s-a inspirat, imitîndu-le în mod literar, Teocrit, care, în mod semnificativ, era băștinaș chiar de-acolo.

Luînd și aceste lucruri în considerație, desigur că nu apare deloc întîmplător faptul că — trăgînd o acoladă sinoptică de aproximativ un mileniu, în care timp cultura elenistică s-a pritocit cu cea latină și arabă, de-a lungul unui întreg ev mediu — tot în Sicilia avea să apară cel dintîi curent literar italian, acea dominantă Școală siciliană din Duecento, întemeiată la curtea sa din Palermo de către luminosul Frederic al II-lea de Hohenstaufen, rege al Siciliei și împărat al Germaniei (1194—1250), a cărui liberalitate și grandoare atrăgea în preajmă, alături de cei mai vestiți învățați arabi, pe cei mai renumiți jongleuri, sonatori și trovatori ai epocii, mulți dintre ei de origine provensală. Însuși regele, pe lîngă că era poliglot și interesat în profunzime de evoluția științelor, se număra printre poeții acestei Școli, împreună cu cei trei fii ai săi, Enzo, Manfredi și Frederic de Antiohia, cultivînd exprimarea în graiul sicilian și fundamentînd arta lirică în Italia.

Deopotrivă de important pentru cultura italiană, ca și pentru cultura și literatura universală, prin iradiațiile sale renascentiste, este momentul apariției sonetului, cristalizat sub semnul lui Eros modern și datorat, pare-se, acelui mare și renumit poet din Școala siciliană, Giacomo da Lentino, care, împreună cu colegul său de notariat și de lirică, Pier della Vigna, sînt evocați în opera capitală a lui Dante.

Originea sonetului reclamată de Colletet ca aparținînd Franței, la curtea regelui-poet Thibaud de Champagne, contemporan cu Frederic al II-lea, poate fi apanajul unei discuții sterile și subiective, dar important este că *sonetarea* a cuprins cu o înflăcărare vulcanică sufletul Siciliei, adăugîndu-i un al doilea crater liric, cu străfulgerări renascentiste asupra întregei Europe.

Alcătuirea structurală a sonetului își împrumută catrenele din octava populară siciliană, cu caracter idilic sau satiric, denumită *stramboto,* iar terținele provin, probabil, din sextinele alcătuite de Arnaut Daniel, cel pe care însuși Dante îl considera printre meșterii săi.

Folosirea rimelor este cunoscută în Evul Mediu chiar din unele texte latine ca acelea datorate Sfîntului Augustin (Sec. V), dar mai cu seamă în producțiile folclo-

Scanned with OKEN Scanner

rice, însă, odată cu apariția formelor fixe, printre care, îndeosebi, a rondelului și sonetului, măiestria expresiei a trebuit să se împreune cu măiestria și ingeniozitatea formală, în cel mai înalt grad.

Nu mi se pare deloc hazardată comparația cu alternanța replicilor *amebee* folosite de Teocrit, în spiritul tradiției bucolice, cu acea *corespondență în sonete* purtată, paralel cu activitățile cancelariatului, la curtea regelui Frederic al II-lea, între cei doi, care sînt socotiți primii sonetiști autentici : Iacopo da Lentini și Pier della Vigne.

Modalitatea amebee, de confruntare alternativă, este preluată și de către sonetiști, odată cu apariția primilor mari meșteri și se cuvine să menționăm confruntarea sonetistică dintre Dante și contemporanul său Cecco Angiolieri, autorul unui fulminant Cânțonier, probabil cunoscîndu-se ei cam pe la 1289, în timpul campaniei de la Arezzo.

Traducem aici sonetul lui Dante cu numărul XXV din „*Vita Nuova*“ :

Mai sus de sfera ultimei orbite,
Din inima-mi suspinul își ia zborul :
Sens nou, pe care-nlăcrimat, Amorul
I-l hăruie și-n slavă îl trimite.

Și-ajuns acolo-n zările dorite,
El vede-o doamnă ce-și primește-onorul,
Și-n acel soare-al ei, strălucitorul,
El, peregrinul duh, prins, ațintit e.

Văzînd-o-astfel și cum ceva de-mi zice,
Io nu-nțeleg vorbirea prea subtilă
Grăind acestei inimi mult mîhnite,

Dar știu ce-a spus de doamna cea gentilă,
Căci, totuși, mi-aminti de Beatrice,
Prea bine înțeleg, femei iubite.

În „Cânțonierul“ lui Cecco Angiolieri este inclus, cu numărul CXXXVI, un sonet dedicat lui Dante, prin care

Scanned with OKEN Scanner

vrea să-i releve o contradicție din sonetul său XXV — „Vita Nuova", tradus mai sus.

Obiecția lui Cecco este administrată într-un ton reținut, și politicos, putînd fi transpusă în românește astfel :

Dante-Aligher, eu, Cecco, serv și-amicul,
Ca unui Domn mă-nfățoșez nainte
Și pentru zeu-Amor, te rog fierbinte —
El, care-ți fuse Domnul tău, anticul —

Să-mi ierți ce vreau să-ți spun, chiar fiind ridicul,
Știind inima-ți gentilă-ngăduinte,
Că voi să-ți spun cam astfel prin cuvinte :
Sonetul tău, în parte, contrazicu-l !

Îmi pare că-ntr-o strofă vrei a zice
Că nu-ți distainã vorbele-i subtile
Acel care-o zări pe Beatrice ;

Și-apoi grăiși femeilor gentile
C-ai înțeles ; și-astfel, se contrazice
Și-n sine-însuși cîntul tău ostil e !

Comentatorul Carlo Steiner al „Cancionierului" lui Cecco Angiolieri din „*Collezione di classici italiani con note — Torino — 1928*" consideră că aparenta contradicție, iscată de versurile al zecelea și al paisprezecelea ale numitului sonet, rămîne numai în sinea lui Cecco, întrucît textul-comentar al lui Dante, din „*Vita Nuova*" ar răspunde în mod implicit și obiecției ridicate, care, la dreptul vorbind, nu-i tocmai deplasată, dacă luăm în considerare tonul voalat, ca să nu-l socotim chiar confuz, din finalul sonetului dantesc, de juvenilitate.

Pe cît de ponderat și cu o blîndă observație, în definitiv critică, se adresează Cecco lui Dante, în sonetul citat, pe atît de vitriolant și mai aproape de umoarea lui veninoasă, se manifestă el în sonetul următor (CXXXVII) din „Cancionier", adresat tot lui Dante, apreciat a fi scris după 1302, cînd Dante, fiind condamnat la ardere pe rug de către guelfii-negri, este silit să rămînă pînă la moarte

în exil, în acea epocă fiind undeva prin Lombardia, la vrun protector al său, iar Cecco, exilat de asemeni, se afla la Roma. Într-un sonet care s-a pierdut, Dante îi adusese reproșuri lui Cecco pentru existența lui parazitară sub protejarea cardinalului Petroni, pentru ca acesta, inflamîndu-se, să-i răspundă sarcastic, pe tonalitatea: „rîde ciob de oală spartă", iar finalul să explodeze într-o metaforă imprecativă, cam în felul acesta:

Dante-Alighier, de-s eu bufon, hazardul
Te-aduse-n coasta-mi, lancea-mi ții la spate;
Prînzesc eu c-unii, ia-i la cină, frate;
Mușc eu din slană, suge-i și tu nardul!

Tund eu postavul? Scarmeni și tu gardul!
Le umflu eu? Da' tu: mai gogonate!
Trag eu spre-ăi nobeli? D-ăi sus pușii ți-abate!
Roman de-mi zic? Păi, hop și tu — lombardul!

Deci — Doamne-ajută! — rar vro pocinoagă
Ne-am reproșa-ntre noi și tot cadoul
Doar Ciuda or Prostia poa' să-l tragă!

Ci-n chestia-asta de-ți cultivi ecoul,
Dante-Alighier, te voi slei de vlagă —
Căci dacă io-s tăunul, tu ești boul!

Mai sînt cunoscute, printre operele minore ale lui Dante și o serie de alte confruntări sau corespondențe sonetistice, printre care și cele avute cu cei trei prieteni ai săi, Dante da Maiano (1260—1290), Guido Cavalcanti (1259—1300) și Cino da Pistoia (1265—1336 cca.) cărora, într-un sonet al său din „Vita Nuova" le cerea să-i răstălmăcească un vis avut. Răspunsul lui Dante de Maiano este iritat și batjocoritor peste măsură, înscriindu-se pe linia celor mai vezicante ale lui Cecco:

„La întrebarea ce mi-ai pus-o, iacă / Îți dau răspuns în cîteva cuvinte, / Tîlc visului ce-avuși mai înainte, / Amice cu-nțelegerea săracă. // De vrei să-mi știi părerea, iat-o: dacă / La trup ești zdravăn și întreg la minte, / Fă iute-o baie rece, nu fierbinte, / La fudulii, ca aburii

să-ți treacă !// Ei doar te fac să bîiguiești ca tîmpii... / Ai scos un rău pe care tot dai vina / Dar, află : cred că numai cît bați cîmpii, // Ți-am dat răspuns la visul cu pricina ; / Gîndi-voi altfel poate-atuncea cînd vii / De la un vraci ce ți-a văzut urina." (trad. C. D. Zeletin) Se instaura, astfel, o nouă etapă, aceea a *tenzonului* liric, iar cavalerismul medieval își afla noi valențe, transferînd lupta din Cîmpul lui Marte în Cîmpul lui Apollo, prin intermediul sonetului, devenit sport al spiritului.

Hachița amebeică și arțagul ideilor teocritiene fuseseră transformate în arțagul sonetiștilor, mărturisindu-se adesea printr-o agitație biciuitoare și epigramatică mai degrabă sterilă și cu mutații formale decadente față de structura bine definită a sonetului tradițional, degradîndu-se premizele ideale sub care fusese conceput și preconizînd tendințele barocului european.

Sonetul devine, cu timpul, un exercițiu de stil „generos", la îndemîna oricui, iar corespondența sau confruntarea prin intermediul lui creează o adevărată modă și manieră frenetică literaturizantă, o adevărată „nebunie a secolului", mai ales în cel de al XVII-lea, în Franța.

O intensă ceartă literară izbucni dintr-o scînteie insignifiantă, amplificîndu-se zgomotos și angajînd părerile mondenilor, intrigile prețioaselor doamne și opiniunile criticilor și oamenilor de litere, la puțin timp după decesul lui Vincent Voiture (1598—1648), care scrisese un sonet intitulat *A Uranie*, ce stîrnise diverse comentarii și aprecieri pro și contra. Apariția unui alt sonet, ce se datora lui Isaac Benserade (1612—1691) : *Sonnet de Job*, făcu instantaneu o altă vîlvă și toată lumea se despărți în două, după preferință, partida „Uraniștilor" fiind înflăcărată de Madame de Longueville, iar cea a „Jobelinilor" fiind condusă de către Le Prince de Condé.

Adevărul este că nici unul, nici altul dintre cele două sonete nu străluceau nici prin elevația stilului, nici prin forța plasticității sau a ideilor propuse, nici prin raritatea rimelor sau muzicalitate.

Sciziunea s-a produs, probabil, numai pe considerentul tematic și dintr-o evidentă necesitate a confruntării

Scanned with OKEN Scanner

generale. Sonetul lui Voiture, dedicat Uraniei, este un sonet de dragoste destul de facil și lipsit de virtuți tehnice, folosind, spre exemplu în cele două catrene, rime cu verbe numai la infinitiv (guérir-secourir-périr-mourir) iar tonul general bate cam à la Rică Venturiano, stimulînd beția de cuvinte.

În schimb, sonetul lui Benserade se inspiră din Biblie și anume din Vechiul Testament — Cartea lui Iov, intenționînd inițial să fie un imn pentru pătimirile personajului biblic, care, chiar pierzîndu-și toate bunurile și bucuriile lumii acesteia, crede și mai puternic în Divinitate.

Sonetul eșuează în declarativ și suferă de contradicții ce anihilează scara gradării tensionale, declanșînd confuzionismul și chiar dezinteresul.

Neglijența selectării rimelor este vădită și aici (atteint-craint-dépeint-plaint). În afara temei, între cele două sonete se mai pot diferenția și ritmurile abordate, primul fiind scris în alecsandrini (12 picioare, cu cezură exactă la mijloc), iar al doilea în ritm de 8 picioare.

Am transpus cele două sonete în cauză printr-un efort mai mare decît cel obișnuit, căutînd să fiu cît mai aproape de „culoarea" și „grația" fiecăruia, precum și de stîngăciile lor implicite, savuroase :

URANIEI

Uraniei, iubirea, pe viață-o dărui toată !
Nici lipsa ei, nici timpul nu-mi află leacul iute,
Și nu mai văd nimica prielnic, să m-ajute
Redîndu-mi libertatea de mult ostracizată.

Asprimea-i infinită de mult timp mi s-arată !
Dar, sclav al frumuseții ce ghiarele-și ascute,
Binecuvînt martiriul, ci moartea mi-i virtute
Și-n contra tiraniei nu murmur niciodată !

Arare, rațiunea, prin perorări mocnite,
M-atîță la revoltă și sprijin îmi promite.
Dar, dacă simt nevoia să mă servesc de ea,

Îmi zice, după cazne-ndelungi și stinsă vlagă,
Că-i unică-n frum'sețe și-n gest Urania,
Robindu-mă mai strașnic decît simțirea-ntreagă !

SONETUL LUI IOV

Iov, înfruntînd furtuni supreme,
Vă-mparte chinul ce-l știați ;
Dar, cugetînd firesc, se teme
Că nu veți fi prea-nduioșați !

Mizeria ce-o contemplați
E-oglinda propriei lui steme :
Obișnuiți-vă, holbați,
C-un om ce suferă și geme.

Sînt suferinți peste măsură,
Dar, totuși, într-atît nu-ndură
Cît încă alții-s mai capabili.

Ce incredibilă tortură ;
S-a tot văitat și-a dat din gură.
Dar știu destui mai mizerabili.

Efectul ultimului sonet este predispus spre rizibil, cu totul contrar celui scontat de lector și poate chiar de autor.

Evenimentele de atunci au devenit atît de inflamante și dezorientate, încît s-a simțit nevoia unei voci critice avizate să intervină cu aplomb și aceasta s-a atribuit, ca unui arbitru de încredere, lui Jean Louis Guez de Balzac (1597—1654), care a scris lucrarea : *Remarques sur les deux sonnets d'Uranie et de Job,* cu alte cuvinte, se screm munții... „nascitur mus" !

Totuși au fost și unii literați care nu și-au pierdut simțul humorului, nici apetitul mordant, așa cum, fiind consultat, Pierre Corneille și-a exprimat opiniunea tot printr-un sonet, realmente sarcastic și intitulat, nu fără un apropos la tema în chestiune, pur și simplu : „Sonnet".

Scanned with OKEN Scanner

Numai că acest al treilea sonet dă dovadă de mai multă pricepere în arta versificației, nu mai rimează verb cu verb la același timp, nici chiar substantiv cu substantiv, ci substantiv cu adjectiv sau cu verb, ba chiar selectivitatea rimei este făcută cu atenție și bogăție (ville-civile, habile-la bile), în timp ce logica interioară funcționează perfect :

SONET

Două sonete-mpart, ostil,
Două sonete, față-n față,
Orașul, curtea, mai s-o pață,
S-aprindă un război civil !

Ăl mai inept și-ăl mai abil
Părerea lor și-o strigă-n piață :
Ceea ce p-unii îi răsfață,
Le-aprinde altora fitil !

Cu glasul sus vorbesc de-odată,
Precît li-i strîmta judecată ;
Dar, dacă-i să le-nfrunt asaltul,

Ca mai de duh doar unu-mi pare,
Mai bine-ntors, mai cu-nclinare ;
Dar preferam să-mi fi scris altul.

*

Sentimentul iubirii și tematica erotică, înscrise dintru început în gena sonetului, evoluează și ele pe direcții diverse, deși magia sonetului și tentația lui pitagoreică împleteau cizelarea formală cu un conținut neoplatonician, pornind de la acea revelație evlavioasă a tinereții lui Dante sau de la acea devoțiune perpetuată de-a lungul unei vieți întregi de către Petrarca față de Laura. Aparția sonetului, care coincide cu însuși momentul de formare și consacrare a limbii italiene, va prilejui și exultante de o exprimare mai directă și de o cuceritoare plasticitate laică, izvorîte din tensiunile și relațiile sociale

obișnuite, cu viața și moravurile la zi, în spiritul unei experiențe curente și a necesității de cultură dintotdeauna, mărturisite, pînă la apariția și infuzia massmediei contemporane, implicînd „*omul de pe stradă*“ iar mai demult „*omul de pe uliță*“, cu cîtă brumă de informație or știință ar fi avut.

În *Studiul istoric* ce prefațează lucrarea *Filosofia greacă pînă la Platon* — vol. I — Ed. Științifică și Enciclopedică — 1979 cercetătorul Ion Bianu conturează și determină această apariție proteică, încă din cele mai vechi timpuri, a „*omului de pe uliță*“ :

„*Acesta va avea poeții, mitografii, moraliștii săi ; intelectuali, care nu trebuie să fie filosofi spre a răspunde în modul în care le e propriu comandamentului de a oferi societății în ansamblu sau grupurilor sociale particularizate într-însa, discursul etico-cetățenesc de care au nevoie. Întreaga lume mediteraniană a cunoscut reflecții de acest tip, la modul propriu or transfigurat, poetico-religios, produse de intelectualii vremii, fie ei dascăli, curteni ori «profeți» în Orientul Apropiat, sau, simplu, cetățeni luminați, în pòlis-ele grecești. Numim această producție intelectuală, sapiențială, spre a o distinge de cea filosofică, teoretică, pe care o precede, o însoțește dacă nu e în situația de a-i ține locul. Ei bine, ceea ce nu au oferit făuritorii de sisteme a fost dat, în secolele VIII—VII, de către „înțelepți“, poeți și mitologi. A fost o sophia, care încă nefilosofică, avea să persiste ca un succedaneu al filosofiei sociale și dincoace de secolul VII. Ea, oricum, chiar după revenirea filosofiei «pe pămînt», va continua să ofere o hrană spirituală cu caracter popular, foarte gustată, cu atît mai mult cu cît printre autorii ei figurau poeți de talia unui Hesiod. Epoci de vid filosofic istoria a cunoscut, dar de vid sapiențial, niciodată.*“

Este bine să subliniem aici faptul că înșiși unii dintre oamenii de cultură ai epocilor consacrate printr-o filosofie oficializată, ca aceea neoplatoniciană, au abordat în mod preferențial o creație literară marcată de cultura și mentalitatea *sapiențială*.

Înstrăinat de convențiile epocii sale și de dulcestilnovismul înfloritor, Cecco Angiolieri plonjează și în crea-

Scanned with OKEN Scanner

ția sa, ca și în amărăciunea reală a vieții sale, profesînd anecdotica glumeață, șolticăria satirică și sarcasmul sumbru cum și autopersiflarea denigratoare, realizînd cu măiestrie efecte burlești pline de haz, fiind considerat, pe bună dreptate, primul umorist italian liric.

Ca un evident leit-motiv al acestui „haz de necaz" permanentizat, ne apare pasiunea lui debordantă pentru apariția vulgară a Becchinei, fiica unui tăbăcar, pe lîngă atracția pătimașă către tavernă și perdiția barbutului (jocul de zar).

Dealtfel, chiar de la primul sonet, Cancionierul său reflectă această dragoste cu năbădăi, fiind prădat de însăși femeia lui și pe deasupra înjurat de alții și chiar de ea, în plină uliță și în plină noapte, — sonet pe care vi-l redau aici, într-una din numeroasele variante pe care le-am exersat :

— Săriți, săriți, măi oameni buni, în stradă !
— Ce-i, pui de lele, ce-ai ? — Am fost prădat !
— Cin'te-a prădat ? — Păi, una care pradă
Ca briciul bun de ras, m-a curățat !

— Ce n-ai pocnit-o cu vrun dos de spadă ?
— Mai iute-mi dau eu, mie ! — Ești zăltat ?
— Știu eu ? Da ce-ți veni ? — Mai vrei dovadă :
Nu vezi că dînsa ochii-n pumn ți-a luat ?!

— Și iote colea, cui văzînd, ce-i pasă !
— Zi, ce-mi sparlișI ! — Ia fugi, cu Dumnezeu !
— Las-o mai moale, paguba prea-i grasă !

— Nu zici c-o ștergi ? — Prea-i sufletelul greu !
— Mînca-te-ar pacostea-aia păguboasă !
— Cin'm-a mierlit ? — Pă dracu, ce știu eu ?!

Asemenea întîmplări amoroase neprevăzute, adevărate aventuri întovărășite de jaful muieresc și „cafteala" administrată de diva Becchina, nu aveau nimic comun cu veneratia dantescă a Beatricei, regizată în „dulcele stil nou" și nici cu lamentațiile petrarchiste închinate Laurei.

Iar dacă întîlnirile celor doi îndrăgostiți se petreceau astfel în public, se pare că nici intimitatea prelungită nu le prieste, poetul plîngîndu-se astfel de „frumusețile prietenei sale, dimineața cînd se scoală“ (sonetul LXXII) :

Cînd doamna mea, în zori, din pat se scoală
Și pînă încă fardul nu și-l drege,
Nu-i vas pe lume-n călăfătuială
Ce, lîngă ea, n-ar fi superb în lege !

Cît încă fața de frum'sețe goală
Și pîn' ce-apoi, cernînd prin filtre-alege
Plumb, alaun, ghips-pudră, vătuceală :
Pe dracu parcă-l cheamă-n șomoiege !

Și-și dă-ntr-atît cu suliman și iască
De n-ar fi om, văzînd-o-ntr-acea clipă,
Ca din senin, lulea, să n-o-ndrăgească !

Pe mine, chiar, m-a-mbogățit în pripă,
Cît alte griji nici nu mai simt în coapsă,
Doar grija-i : pentru-un om, halal pedeapsă !

Sonetele lui Cecco Angiolieri instaurau o nouă direcție poeziei italiene, continuată cu burlescul unor Domenico Burchiello, Lorenzo de Medici, Luigi Pulci și Francesco Berni, la care s-ar mai adăuga tendința vulgară pînă la trivialitate a lui Pietro Aretino, împotriva căruia Berni adresase un sonet caustic, prelungit printr-o suită de terține usturătoare.

Tot Berni contrapunea imaginilor serafice sau diafane ale femeilor iubite și chiar celor nurlii și vulgare de tipul Becchinei, o altă imagine insolită a femeii apropiate, ca în următorul sonet :

„Șuvițe încîlcite cad puzderii... / În jurul smochinitei frunți de ceară, / Pe care Moartea și Amor lăsară / Săgeți, prin riduri, rupte — de te sperii ! // În apele crucișe-ale vederii / Diform prind lucrurile să-i apară / Iar geana-i de zăpadă legendară ; / Mîini grăsulii și bune mîngîierii, / O gură largă, buzele de lapte, / Dinți negri :

patru stau, se surpă șapte, / Sublimă armonie, gesturi grele// De măreție! Eu vă dau de veste, / Amanți, să știți cu toții că aceste / Sînt frumusețile nevestei mele!" (trad. C. D. Zeletin).

Demitizarea ființei iubite la aspectul unei tincturări naturaliste și portretul soției sale ne stîrnește reflecții amare, proiectînd decrepitudinea materiei față de sentimentele umane imuabile. Înclinarea către acea *cacoshematie*, descrierea și reprezentarea urîțeniei, este prezentă adeseori în arta elenistică, amorului părîndu-i-se împodobită de frumusețe chiar urîciunea și însuși Teocrit nu ocolea nici tentația monstruosului: *„Știu, drăgălașă copilă, eu știu de ce fugi tu de mine: / Pentru că am o sprînceană păroasă pe-ntreaga mea frunte, / Vai, numai una și-i lungă, de la o ureche la alta, / Și că am numai un ochi, iar nasul... turtit peste buze"* (XI — Ciclopul).

Se pare însă că, în ceea ce privește pe Francesco Berni, duetul conjugal și amorul legitim constituie o obsesivitate de asemenea monstruoasă iar suferințele de tot felul și de toate intensitățile nu egalează pe aceea unică a mariajului:

„Bolnav să vezi o friptă pitulice, / Să-nghiți cotlete fără vin sau bere, / Trudit să nu ai loc pentru ședere, / Cînd arzi, crîjmarul sticla să-ți ridice; // ... // Într-un pantof să-ți intre pietricele, / Iar puricelui ce-ți colindă pieptul / Să-i simți plimbarea-n sus și-n jos pe piele; // O mînă-n slin și alta în dantele, / Desculț cu stîngul, încălțat cu dreptul, / S-aștepți cînd ești grăbit și-n friguri grele; // De mai aveți, mai spuneți și-alte rele / Și numărați năpastă de năpastă, / Căci cea mai mare e să ai nevastă". (trad. C. D. Zeletin).

Înșiruirea și comparația unor astfel de nefericiri efemere se regăsesc intacte și permanent în persoana soției, subiectul cîndva ideal al unei iubiri caduce.

Există însă și un altfel de amor, instabil, înfiripat din peregrinări amoroase pe la porți străine, nu mai puțin nenorocos, în ultima instanță și despre acesta pomenește Giovan Battista Marino într-un sonet (tradus, dealtfel și în „Universul poeziei" de către George Călinescu, liber,

Scanned with OKEN Scanner

iar de către Leonid Dimov, ordonat, în volumul său de traduceri de la Ed. Univers), pe care eu l-am transpus astfel :

Crap poarta scîrțîind, mă latr-un cerber
Și chiar din prag mă-nhață de picior,
Ci slugile veghiau, luna-n pridvor
Lucí pe cer c-un nesperat reverber !

Iar Lilla mea, în dalb vestmînt, ușor,
Pe gît, mutește, brațe-mi pune, jerberi,
Cînd toți ai casei zarvă-aprind și fierberi,
Ca geru-ngheț și-s ram tremurător.

N-aș ști, să nu le fie de deochi,
De n-au orbit cînd năpădi lumina
Cu dublul soare-al dulcilor ei ochi,

Amor cu-a sale-aripi trăgînd cortina,
Or bezna cu suspine m-a-nvăscut,
Că mă făcui de ceilalți nevăzut.

Desigur că numai manierismul „dublului soare“ al ochilor iubitei Lilla citează petrarchismul anterior, dar situația disperată în care s-a pomenit amantul acesta prezintă, cel puțin în sonetistică, o situație pe cît de penibilă, pe atît de inedit lirică.

Direcția indicată de Cecco Angiolieri către un realism revelat uneori pînă la savoarea naturalistă și deliciul atrocității, exultanța senzorială și plasticitatea expunerilor din tot „Cantonierul“ său mi-au sugerat, nu o dată, linii de forță lirică și redondanțe moderne, considerîndu-l un veritabil „baudelaireian“ avant la lettre, parafrazînd într-un fel impresia tandră a lui Baudelaire că în opera sa, Edgar Poe l-ar fi „plagiat cu... anticipație“.

Calea poeziei universale pînă la „Les fleurs du mal“ își are la bornele începutului sonetele angiolirești și pînă la funesta evocare din „Une Charogne“, senzația dezagregării și sentimentul întramurgirii umane erau la fel de permanente în sonetele lui Cecco, dintre care voi

Scanned with OKEN Scanner

exemplifica, prin cel de-al CXL-lea („figura ridicolă a unei babe rîncede") :

Ochiși, Ciampol, la chipu-ăstei bătrîne,
Ce nuanțată-i în veștejitură,
Cînd iazma ei se saltă-n loc, o țîră,
Într-adevăr, devine-o-mputiciune !

S-asamănă cu o maimuță-ai spune,
Din față și din spate, la făptură,
Se mînie, privind-o, nu ne-ndură,
Scrîșnind, strîmbînd gurița-i de cărbune !

Nici nu-ți mai vine-a ghemui-n simțire
Neliniști, ură, nici necaz, iubire,
N-ar mai fi loc prea mult nici să te bucuri,

Văzînd-o p-asta, te crucești, d-a drept,
Or, cel puțin, te fac aceste lucruri
Să-ți piară pohta dragostei din chiept !

Este evident că poezia modernă își propune să abordeze realul în expresia sa cea mai grotescă, neocolind nimic ce ar înspăimînta pe introvertiți și pudibonzi ocazionali, dar acest lucru nu se va petrece numai în cadrul unui exhibiționism steril și teribilist, ci va necesita valențele „corespondențelor" baudelairiene, pentru transpunerea într-o „altă lume", după cum se exprima Baudelaire însuși, prin 1855, într-un proiect de articol : *„La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qu n'est complètement vrai que dans un autre monde"*, text în care *„un autre monde"* apare subliniat de poet.

În ceea ce privește concordanțele fond — formă, tematică — expresie, într-o scrisoare din 18 februarie 1860, adresată criticului lyonez Armand Fraisse, împărtășind părerea favorabilă pe care acesta o formulase în legătură cu sonetele lui Soulary, același Baudelaire face, la rîndul său ,elogiul sonetului, în toată complexitatea lui : *„Pentru că forma este constrîngătoare, ideea podidește mai intens. Totul îi e convenabil sonetului, bufoneria, galanteria, pasiunea, visarea, meditația filosofică. Rezi-*

dă-ntr-însul frumusețea metalului și a mineralului bine lucrat. Ați observat că o bucată de cer zărită printr-o fereastră, sau printre două hornuri, două stînci, sau printr-o arcadă etc., dădea o idee mai profundă a infinitului decît o mare panoramă văzută din piscul unui munte?"

Ceea ce propune Baudelaire este în pas cu evoluția științei comtemporane prin folosirea microscopului, o viziune secționată a structurilor intime și panoramicul frotiului or a analizei electronice, față de viziunea *in situ*.

După cum Paul Valéry recunoaște structuralismul pitagoreic : *„Sonetul te face să descoperi că o formă este fecundă în idei. E un paradox aparent și un principiu profund căruia analiza matematică îi datorează o parte din extraordinara-i forță"*.

Dar poeții, chiar și cei mai fascinați de sonet, au căutat asiduu mirajul *Poemului* în formele și dimensionările cele mai variate.

În eseul său „The Poetic Principle" (Principiul poetic) Edgar Allan Poe, acest poet deopotrivă al misterului și luciditații, își mărturisește opțiunea temperată către poemul proporționat — nici prea scurt, nici prea lung — și anume *„cel care stimulează și înalță sufletul"* și întrucît *„orice stimulare este, din necesitate psihică, trecătoare, gradul de stimulare care ar da dreptul unui poem să se intituleze poem nu se poate menține de-a lungul unei compuneri de o extindere prea mare"* (trad. Al. Philippide în : „Studii și eseuri — 4" — Ed. Minerva).

Punctul de vedere subliniat de E.A. Poe, privitor la durata și intensitatea atenției asupra creației literare, drept criteriu în definiția „Poemului", este împrumutat și de pasionatul său lector și traducător Baudelaire, care, într-aceeași epistolă, menționată mai sus, către criticul lyonez A. Fraisse, preciza :

„Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas un poème".

Vom conveni că divergențele cu caracter teoretizant asupra întinderii și alcătuirii poetice nu fac decît să confirme substanța proteică a Poeziei precum și varietatea neîngrădită în fond și formă, a genurilor sale.

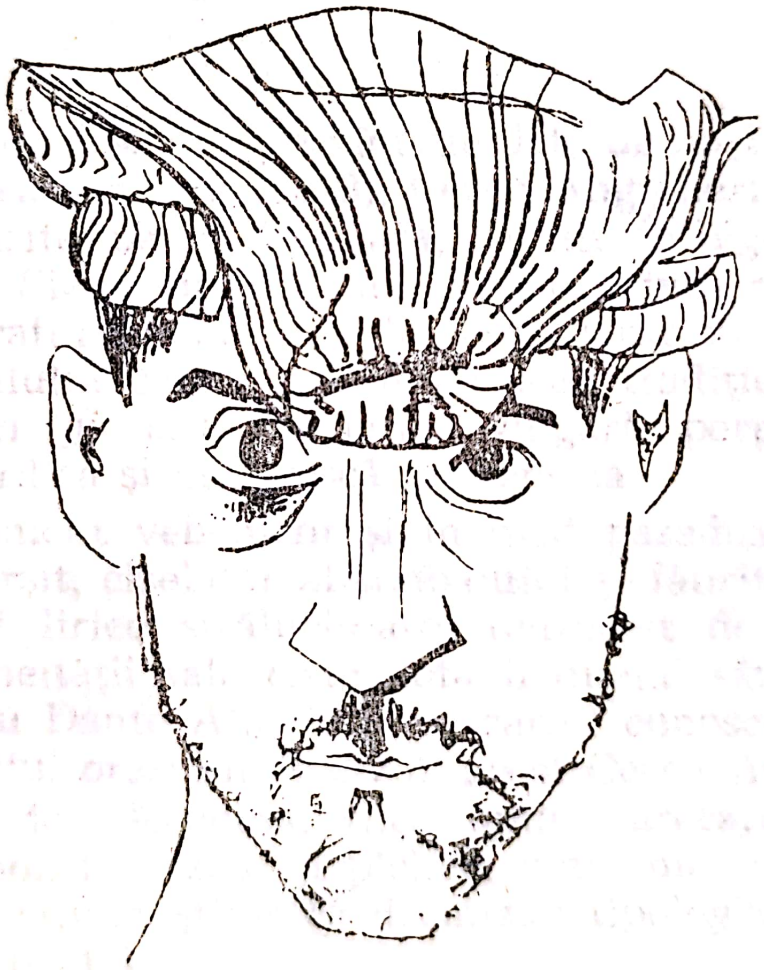
Scanned with OKEN Scanner

Cu atît mai capricios se manifestă literații în disputele lor milenare asupra tematicei abordate, acordînd superioritate or primordialitate unor teme asupra altora, registrul favorizat unora ca fiind „majore" și aportul „minor" celorlalte.

Printr-o cristalizare sinoptică, înțeleg că numărul sferelor tematice este foarte restrîns, ba încă le-aș eticheta cu numai trei sigle emblematice evidente : IUBIREA, LUPTA și BANCHETUL, în spiritul acelei economice viziuni asupra vieții pe care ne-o servește însăși Natura, care, după cît știm din alfabetul genetic, perpetuează mirific un infinit registru combinatoriu.

Scanned with OKEN Scanner

CECCO ANGIOLIERI — VESTITORUL ANTICRISTULUI



Scanned with OKEN Scanner

CECCO ANGIOLIERI — VESTITORUL ANTICRISTULUI

Cunoscîndu-i-se cu aproximație data de naștere (1260), precum și cea a morții (1313), Cecco Angiolieri, fiul unei familii înstărite, pe cît de avară, pe atît de bigotă și restrictivă, din Siena, devine unul dintre primii mari sonetiști ai literaturii renascentiste, considerat drept șef de școală al stilului comic, grefat pe acea tradiție a literaturii burlești *(giocosa)* din latina vulgară, perpetuată de poezia goliardică și giulărească provensală.

Temperament vehement și în mod paradoxal un artizan desăvîrșit, cizelator al limbajului și făuritor al unei expresivități lirice strălucitoare, tenzonist de temut al contemporaneității sale (este notabil duelul său tineresc, în sonete, cu Dante Alighieri, pe care-l cunoscuse ca oștean la asediul orașului Arezzo), acest Cecco Angiolieri e îndrăgostit de Becchina, fiica unui oarecare tăbăcar, exultînd amorul senzual și plebeu, potrivnic celui aerian și cuvios al stilnoviștilor ce divinizau tipologia Beatricei (donna angelicata).

Divertismentul caricatural și desacralizarea unor noțiuni compromise prin uzanța lor socială (iubirea, pauperTatea, evlavia, vitejia) fac din sarcasmele intempestive ale lui Cecco, adeseori, semnale satirice cu implicații dureroase și chiar moralizatoare.

Conformîndu-se esențialelor tematici goliardești — femeia, taverna și jocul de zaruri — Cecco restrînge marile preocupări umane la cîteva deziderate superfi-

Scanned with OKEN Scanner

ciale, care, în fond, sînt reversul unei grave medievalități prinsă în chinga principilor și a papalității, cum și avariției cumplite a celor înstăriți, în cazul de față fiind vorba chiar de propria lui familie și îndeosebi de însuși taică-său, zgîrcit peste măsură, care nu-i satisface nici nevoile, darmite poftele lui tinerești, după cum se mărturisește în celebrul sonet XCIX :

Io doar trei lucruri știu, ce nu-s în stare
Să mi le satisfac în legea mea :
Femeie — zic — *tavernă, joc de zare ;*
Doar ele îmi încîntă inima !

Dar dacă gustul lor atît de rar e,
E fiindcă punga-mi face viața grea ;
Și cînd ațîț asemeni lamentare,
Doar banii-mi sînt potrivnici, orice-aș vrea !

Deci, zic : — Lovi-l-ar lancea, să-l lovească ! —
Lui taică-meu, c-așa lihnit mă ține,
Cît, chiar din Franța, nemomit, pic iară.

C-ar fi mai greu să-i smulgi un ban din ghiară,
La Paști, cînd de pomană-ți dă oricine,
Decît cocor din chinga șoimănească !

Însemnătatea sonetului rezidă în blazonul laic arborat de către Cecco, înlănțuirea lui, declarată aici, cu șirul poeților goliarzi și moștenirea temelor tradiționale : chefuri, jocuri de noroc și dragoste licențioasă, în acest sens înrudindu-se direct cu contemporanul său Rutebeuf și mai apoi cu Villon.

Opera lui Cecco, dincolo de importanța autobiografică este, în ansamblul ei, omagierea desperată și deplîngerea permanentă a condiției poetului dintotdeauna, inclus, prin destin, rapacității și realității strict sociale. „Lumea“ sonetelor lui Cecco Angiolieri este o *frescă* opozabilă celei din *Divina Comedie,* comparabilă nu numai prin realismul surprinderii dar și prin măiestria artistică. Încercările de a-i restabili poetului acesta o minuțioasă fișă bibliografică și o editare critică au fost deru-

tate de o îndelungă și nedreaptă începețoșare a memoriei sale, prin fragmentarea și împrăștierea operei în aproximativ 30 de codice manuscrise, dintre care 11 sînt considerate fundamentale, iar Codicele chighian din secolul al XIV-lea se dovedește a fi cel mai păstrător, sub aspectul cantitativ.

Însuși Alessandro D'Ancona, primul cercetător modern căruia i se datorează un studiu din 1874, reluat apoi în *Manuale della letteratura italiana* (1904 — împreună cu O. Bacci), deși își propunea „să reîmprospăteze faima poetică" a lui Cecco Angiolieri, eliberîndu-i versurile „după mai bine de 500 de ani, de sub colbul bibliotecilor", nu reușește să recupereze prea multe date certe asupra biografiei acestuia, cele mai multe din ele fiind determinate de opera însăși, cu trimiterile ei — *Cancionierul* poetului constituindu-se un veritabil jurnal, pe anumite perioade din viața sa.

Născut la Siena, în ciuda faptului că se trăgea dintr-o ilustră și nobilă familie sieneză a Angiolierilor, viața sa nu se distinge prin grandioase și monumentale fapte ale contemporanilor săi, cît mai degrabă prin isprăvile sale năstrușnice și reprobabile în plan social.

Este cunoscut că tatăl său, Angioliero, făcea parte din înstărita breaslă a zarafilor și aparținea partidului guelfilor, iar tatăl acestuia, bunicul lui Cecco, fusese bancher al Papei. Tatăl său mai avusese diferite funcții înalte, făcînd parte din elita comunei, ba chiar fusese în două rînduri pe postul de primar (Priore) la Siena și se înscrisese în Ordinul Cavalerilor Mariei (Milites Dominae), firește, datorită condiției sale de om avut.

În plus, soția sa, Lisa Salimbeni, mama lui Cecco, era devotată aceluiași ordin, ceea ce configurează o familie bogată și nobilă, adăpostită sub oblăduirea practicilor religioase, dar, după cum certifică Cecco, roasă de avariție, interesată și ipocrită în „credința" ei. Titlul de „călugăr petrecăreț" (fra godente), atribuit lui taică-său adesea de către sonetist, îl portretizează pe acela în culorile cele mai deplorabile și ilustrează nefireasca ură și discrepanță dintre ei. Într-adevăr, pe cît de strîngători a fi se străduie părinții, pe atît de vajnic risipitor și mînă-spartă

Scanned with OKEN Scanner

se arată fiul, iar unele din pocinoagele sale sînt menționate prin arhivele și catastifele sieneze. Astfel, în 1278 i se impută 35 de livre pentru neplata impozitului ; în 1281 este amendat cu 4 livre pentru absenteism din armată, la Rigomagno ; în 1282 este amendat de trei ori pentru diferite motive, fiind și îndatorat Comunei pentru diverse taxe ; în 1286 provoacă un mare scandal nocturn și ațîță o răzvrătire împotriva ordinei ; în 1291 e amendat cu 50 de monede (soldi) pentru agitație nocturnă, cu convivii săi, și tot în același an, într-o altă noapte, rănindu-l într-o încăierare pe un anume Gualfreducci, e amendat cu 600 de livre.

Prin 1302 se mai pomenește de vînzarea unei vii a lui Cecco, ultima lăscaie dintr-o moștenire irosită, din care fiii săi nu vor mai avea ce s-apuce. De altfel, din februarie 1313 datează și o declarație prin care cinci dintre copiii săi — și anume : Meo, Deo, Angioliero, Simone și Arbolina — renunță la moștenirea paternă, grefată cu prea multe datorii.

Dealtfel, chiar din cursul vieții, acesta se văicărea cît este de sărac, copleșit de datorii, și fără posibilități de redresare, după cum atestă sonetul LXXXII :

C-atîta mi-s de slab, încît transpar —
Ce-i drept, nu ca persoană, ca avere ;
Și mai mult decît am, de dat se cere,
Un fir de pai dac-aș avea-n hambar !

Și-atîtea datorii de plată-s iar,
Cît am de dat mai mult cît stă-n putere ;
Căci în moșia-mi stearpă cin' să spere,
C-un uzu-fruct de-un singur soc pîrgar !

Dar ce pot face, fiind și-ndrăgostit ?
De-aveam eu mai mult aur, cît nu-i sare,
Ziceam că-i prea puțin timp irosit.

Măcar, că rele fac, de rău ce-mi pare !
Dar, risipind cu rîvnă-s mai pornit
De-a vrea să fac alt capital mai mare !

Scanned with OKEN Scanner

Comentatorul Massera crede că aici Cecco poate face aluzie la o vie pe care el ar fi vîndut-o pentru 700 de livre, la 5 februarie 1302, lui Neri Perni. Desigur că sonetul a fost scris după moartea lui Angioliero-tatăl, altfel Cecco n-ar fi putut vorbi despre via aceea ca despre un lucru al său ; sonetul ar putea, așadar, să fie scris între 1296 (de cînd ne parvine ultima veste despre tatăl lui Cecco) și 1302, anul vînzării — evaluată la : *il valer d'un sambuco* — cît poate valora un soc, plantă fără valoare.

Calea pe care a apucat-o Cecco este, evident, falimentară și el exprimă cu o mare sinceritate și percepere dezastrul propriu, nu numai al averii sale, cîtă era, dar și al stării sale de spirit.

Pe de altă parte, se mai știe că în iulie 1288 Cecco a fost chemat sub arme, ca și în 1281, dar, de data aceasta, împreună cu tatăl său și avînd un cal, în asediul de la Arezzo, cu care ocazie l-a cunoscut bine și s-a împrietenit cu Dante.

Deși distinsul nostru romanist, profesorul Alexandru Balaci, îl consideră pe Dante, datorită acelor împrejurări, drept primul poet luptător cu arma pentru patria sa în Europa modernă, nu putem să-l omitem de la această onoare nici pe amicul său Cecco, de două ori chemat sub drapelul Comunei Siena.

Oricît de defetist, sarcastic și antimilităros ar fi fost Cecco în sonetele sale, nu i se poate contesta, totuși, acest „merit".

Realitatea nedorită a unor asemenea epoci războinice îi repugnă temperamentului său satiric, dînd frîu liber fantazărilor sale tinerești și declarata mizerie și foamete îndurate de el nu i-au stîrnit, cum se vede, ode și imnuri patriotice, dar i-au inspirat această sublimă și unică poemă a foamei, rechizitoriu antibelicos și viziune goyescă — memento actual și azi — din antologicul sonet LXXXVII :

Am devenit un soi de struț, păi da,
Poprit la oaste-n foame colosală :
Făcui potol din platoșa-mi de zală,
Mîncînd-o toată-ochi și za cu za !

Scanned with OKEN Scanner

Cum sînt croit, nu-mi pute-așa ceva,
Poftind ca scroafa-n jir, chiar dau năvală :
Halindu-mi pîn' la ultima mea țoală,
Nici boarfe nu mai am și nici parà !

Mi-a mai rămas atît, o gorjieră,
Care-o să-mi dea ea de băut vrodată,
Căci drum comun cu vesta mea tot speră.

De lance habar n-am, că mi-a fost luată !
Dar scutul, casca, nu-s bucăți de soi
Și-mi stau în gît, cînd rîgîi vin 'napoi !

Vădind o hazoasă vocație către stilul persiflant, nici cînd își evocă propria lui dragoste nu abordă total tonul grav al dolcestilnoviștilor, ba chiar, parodiind stilul acestora, imită la modul sarcastic tensiunea și iluminarea lui Dante în momentul revelării Beatricei, cum procedează în sonetul XVI, din junie :

Cutremurată-n trup simt inima,
P-atît mi-i frică, ba chiar spaimă mare,
Încît, aievea, doamna de-mi apare,
Mă tem cumplit să nu-i displac, cumva !

Nici să-i cuvînt, atuncea, n-aș putea,
Să leșin firea m-ar aduce-n stare,
Încît, de m-aș mai ține pe picioare,
E cea mai norocoasă șansă-a mea !

Dar, pîn' să plec, și-ar zice, din păcate,
Acei ce m-ar vedea cum caut vad :
— Ia uite-l p-ăla, în ce hal e, fleașcă !

Iar eu nu i-aș jigni nici de-o parașcă,
Ba chiar, pe mintea lor, le-aș da dreptate,
Cît eu, tot poticnind, m-abțin să cad !

Sonetul acesta este o mixtură de stiluri, împreunînd atît stilnovismul la modă cît și stilul burlesc sienez.

Scanned with OKEN Scanner

El pare a fi o parodie la sonetele lui Dante din *Vita Nuova* și îndeosebi la cel cu tulburarea poetului (XIV), comparîndu-se starea îndrăgostitului cu aceea a unui „cetățean turmentat“ supus batjocurii trecătorilor.

Crucială în viața lui Cecco, suprema iubire pentru Becchina va fi datată și consemnată în *Cançonierul* său, prin sonetul XXXVIII :

Am toate-acele lucruri ce nu-mi plac,
Și n-am deloc aceea ce mi-ar place
Căci cu Becchina, vezi, nu-mi aflu pace
Și-mi port astfel durerea ca-ntr-un sac ;

N-ar încăpea s-o-nscriu p-un singur brac
Din care-o-ntreagă Biblie s-ar face :
Și ard cum arde focu-n carapace,
Răpus de dorul ei, la bunu-i plac !

Cu stele bolta încă nu-i spuzită,
Pe cît și-acuma înc-aș fi flămînd
De cîte sărutări, într-o clipită,

Îi dete gura-mi, ca nealt nicicînd ;
În Iune, douăzeci — fui ca nebunu' —
O mie două sute nouășunu !

Poetul își amintește cu aviditate momentul cînd a sărutat-o pe Becchina de mai multe ori decît sînt stele pe cer și el notează cu pioșenie data memorabilă a revelației sale : 20 iunie 1291, ca pe o Poartă-a-Sărutului brâncușiană, așa cum marele Petrarca va consemna, într-unul din sonetele „Cançonierului“ său (CCCLXIV) cei douăzeci și unu ani și încă zece de lacrimi, de la data primei întîlniri cu Laura (6.IV.1327) marcînd aceeași pioșenie calendaristică, obicei care se va ritualiza și în operele altor poeți sonetiști.

Dealtfel, sub același unghi al protocronismului, putem privi și simbolul petrarchist al navei care își caută portul, motiv tematic medieval preluat la infinit de reverberațiile lirice viitoare și pe care-l aflăm, iată, mai în-

Scanned with OKEN Scanner

tîi la Cecco Angiolieri, în sonetul XLVIII, deși acest motiv ne trimite direct la Horațiu :

Dac-aș avea chiar și-un dușman de moarte
Și l-aș vedea-n puterea lui Amor,
În acel caz aș trece de-a sa parte
Și l-aș sluji ca pe-un stăpîn, dator ;

N-aș face-ntr-altfel, vorbele-s deșarte,
Fiindc-am simțit ăst chin sfîșietor :
Să fii bogat și-apoi milog, e-ncalte
La fel cum te-ar numi Impérator !

S-o-ncerce-acel ce nu mi-ar da crezare,
Dat fiind că eu, prin propriile păcate,
Cinci ani fruntai furtuni pe-această mare

Și tocmai cînd credeam că-n port m-abate,
Iat-un vîrtej, mai crunt decît la Fare,
Trăgîndu-mă, m-a și-nhățat din spate !

Considerînd că data probabilă a nașterii lui Cecco este 1260, reiese că la data menționată de el în „sonetul sărutărilor“ avea în jur de treizeci de ani, fiind, deci, în deplină maturitate, cum s-ar zice — un flăcău tomnatic. Cît privește cei cinci ani de furtună pe mare, la care se referă el hiperbolic, solicitînd și locul legendar din strîmtoarea Messina, legendară prin furia și victimele ei, putem deduce că acest sonet al cataclismului amoros ar putea fi datat prin 1296.

Așadar, Cecco se îndrăgostește de Becchina (nume care s-ar putea traduce prin corespondentul disgrațios de Cioclina sau Cioclovina) care era fiica unui tăbăcar cumsecade („agevol coiaio“), legătură pe care familia lui Cecco și îndeosebi taică-său căutau să o reprime, fapt care îl înflăcăra și mai mult pe tînărul îndrăgostit, deși, lipsit de sprijinul patern, n-o putea lua în căsătorie.

Becchina se va mărita, astfel, cu un rival de-al lui Cecco, neavînd însă parte de o căsnicie prea roză. Femeia aceasta, după cum reiese din *Cançonier*, avea o fire hrăpăreață la culme și acceptîndu-l drept amant, îi pre-

tinde lui Cecco tot felul de cadouri costisitoare, își etalează frivolitatea pe care n-ar putea-o satisface „nici Mahomed“ ! În această situație, el se simte silit să aștepte nerăbdător moartea tatălui său, pentru a se înfrupta din moștenire, dar bătrînul amenință să atingă o vîrstă matusalemică, ceea ce-l duce la deznădejde pe tînărul înamorat.

Iubirea lui pentru Becchina este realistă și pătimașă și cea mai mare parte dintre sonetele *Cantonierului* său descriu relațiile lor și evoluția acestei iubiri, colorată cu multe arțaguri și înșelătorii, cu gelozie și cuvinte grele, părăsiri temporare și reveniri ardente, pînă la temperarea ei definitivă și eliberarea dintr-un asemenea calvar. Totdeodată se lasă prins de patima pentru băutură și jocul de zaruri, în compania unei societăți degradante pe care o surprinde totuși cu un ochi de fin observator și portretist burlesc, cu accente sarcastice și hiperbole vitriolante, nemenajîndu-se nici pe sine însuși, deși adesea situația era mai degrabă tragică decît hazlie. Dealtfel, sărăcia și mizeria, dezolante, au încadrat mai tot timpul această viață frămîntată și profund melancolicul său duh. Reiese din unele versuri că poetul ar fi fost chiar alungat de acasă pentru o vreme.

Pe deasupra atîtor neajunsuri și rele încasate, se recunoaște adesea pe el însuși vinovat de-o asemenea baftă și deși tardiv, abordă tipicul moralizator, cu poantă ironică, precum în mîniosul sonet LI :

Cîndva, Becchina-mi fu iubirea clară,
Fiind mulțămit cu-atît cît am și sînt,
Nu vream mai multă mare, mai mult vînt,
Prea bucuros doar chipul ei s-apară !

Dar, ce păcat, mușcai dintr-altă pară,
Care m-a torturat, pe urmă, crunt,
Că și-ăi din iad, cu orișicît frămînt,
De-o sută ori au caznă mai ușoară !

Mai bine mă făcea să mă sufoc,
Sau, cel puțin, mi s-ar fi pus în gît
Și-mbucătura n-o-nghițeam deloc !

Scanned with OKEN Scanner

Tot nu m-aș fi aflat rău într-atît !
Fiindcă, desigur, drept e și cu rost e
Pe cel ce-și face răul, să-l și coste !

Cecco își amplifică singur căinţele pentru grava greșală de a fi gustat și dintr-un alt fruct oprit, confuzionîndu-și stările sufletești într-un rînjet sau grimasă cu denumirea populară „rîsu-plînsu", fapt pentru care e calificat de criticul D'Ancona drept „umorist", în accepțiunea cea mai modernă a expresiei, lucru cu care, însă, unii scriitori, ca L. Pirandello, nu sînt de acord. (Vezi : A. D'Ancona — *C.A. da Siena, poeta umorista del sec. XIII* — 1880 și articolul lui L. Pirandello din *Vita italiana* (II, 7) — *Un preteso poeta umorista del sec. XIII* — 1896).

Pentru disponibilitatea lui lexicală extrem de mobilă, pentru viziunea sa antiplatonică a simțirii și afectelor umane, pentru folosirea unui limbaj adesea paradoxal și a contradicțiilor dintre scopurile urmărite și mijloacele alese, a fost apreciat ca șef de școală al stilului comic și drept un desăvîrșit tehnician, folosind adeseori mima agresivă și chiar bîrfa de sine sau divertismentul autocaricatural. Comentatorul Luigi Russo (1926) analizînd „pretinsa dramă" a lui Cecco, se referea la *Cantonierul* angiolieresc doar ca la o „comedie" sau „farsă satirică populară", în sensul unui „grațios mim despre sine însuși" *(un grazioso mimo di se stésso)*.

Alt comentator, Natalino Sapegno, vedea chiar în cele mai grave atitudini ale lui Cecco Angiolieri o poză de fanfaronadă, o hiperbolizare parodistică permanentă, într-un stil realist, constituit ca un „contrapunct" al stilnoviștilor, punct de vedere îmbrățișat și de Benedetto Croce, care îl consideră pe Cecco drept „cel mai mare dintre acești rimatori autobiografi sau pseudoautobiografi".

În fine Marti, ultimul comentator la care se adresează Ceianfranco Contini *(Poeti del Duecento* — tomo II — 1960), clarificînd caracterul și psihologia poetului, accentuează gravitatea și seriozitatea lui literară, întru deplina devoțiune față de stilul comic, fapt care atențio-

Scanned with OKEN Scanner

nează, totodată, spre o „purificare“ a *Cançonierului* de producțiile streine sau de acelea cu autenticitate îndoielnică.

Problema atribuțiunilor de sonete s-a mai limpezit pînă în ultimul timp și doar vreo 15 sonete sînt punctate cu apartenență incertă.

În multe din sonetele lui Cecco se remarcă efectele teatrale și într-adevăr, asistăm la niște scenete miniaturale cu un dialog viu, plin de realism și de vioiciune expresivă, amintind mimiiambii lui Herondas. Exemplificăm prin sonetul XXV :

— Becchina mea !
— Nu, Cecco, moaie-ți zelul !
— Doar io-s al tău !
— Ai crede tu ! Mai lasă !
— Și cui mă lași ?
— Ca de-o smochină-mi pasă !
— Mă cam jignești !
— Trimite-mi portărelul !

— Da, o codoașă !
— Nu-i sparg dovlecelul ?!
— Cine-o să-l crape ?
— Nu-ți zic vorbă-aleasă !
— Ce scîrbă-mi ești !
— Da ! La dușman, scîrboasă !
— Nu-i treaba mea !
— Ba, da, chiar tu — mișelul !
— Te dai la fund !
— Mai du-te naibii-n lună !
— Știu că n-ai vrea !
— Ba, cum n-aș vrea, spurcate ?
— Că ești miloasă !
— Ist an, nu ți-s bună !

— Da de-aș fi altul ?
— Din năduf l-aș scoate !
— Rău te știui !
— Nu-ndrugi nici o minciună !
— Și ce m-ar mîngîia ?
— Du-te-n păcate !

Scanned with OKEN Scanner

Seria acestor mini-scenarii din *Cancionier* a fost deschisă chiar cu primul poem numerotat (I), într-o sinteză remarcabilă a unor moravuri medievale și printr-un text dialogat, cu intervenția a trei voci (personagii) — Cecco, Becchina și Omul de pe stradă, într-o etalare stilistică de mare virtuozitate, cu atît mai demnă de subliniat, cu cît întreaga scenă (de situație și expresivitate) se petrece sub riguroasa chingă a sonetului.

Măiestria poetului este vădită prin alternanța impetuoasă și diferențiată a vocilor, invocînd și o reprezentare vizuală, dramatică, a incidentului respectiv. Iată și altă mostră, prin sonetul LII :

— Becchino-amor !
— Ce-i bai, trădare lașe ?
— Păi, iartă-mă !
— Deranju-ar fi prea mare !
— Pe Dumnezeu !
— Spășit, ca pruncu-n fașe !
— Pe veci voi fi !
— Și gaju-ar fi cam care ?

— Încrederea !
— Nu prea ți-o știu chezașe !
— Naintea-ți, nu !
— N-ai spor să-ți bat cărare !
— Cu ce-am greșit ?
— Știi c-auzii, pungașe !
— Zi-mi amoraș !
— Acu-ți las semn, tîlhare !

— Chiar vrei să mor ?
— Aștept de-o veșnicie !
— Așa-mi vorbești ?
— C-o să mă-nveți tu, doară !
— Uite-o să mor !
— Iar m-amăgești, vai mie !

— Te ierte Domnul !
— Gata ! Hai, te cară !
— O, de-aș putea !

Scanned with OKEN Scanner

— Te țin de betelie ?
— De inimă !
— Și-am să te țin, ocară !

Sonetele de față se developează printr-o suită de replici spirtoase, cu tachinări și răspunsuri în dodii, cu maliții și imprecații, într-un langaj colorat și spontan, cu paroxisme amenințătoare, permanentizînd un „duel amoros“ ce tinde la infinit (Sonetul XXXVI) :

— Ajunge-odată, pentru Dumnezeu !
O limită e-n totul, tihnă are !
Amorul poate-ar ține-așa, mereu,
Cît cocoșelu-ar mai putea să zboare !

— De ce-mi spui asta, sufletelul meu ?
Vrei să m-azvîrlu într-o rîpă mare ?
Să fac niscai trăznăi, cum le știu eu,
Dacă-i p-așa, o să m-aduci în stare !

— O, dare-ar Domnul s-o urnești, încai,
Că tare mi-ar tihni asemeni vești,
Cît nu te pot convinge să mai stai !

— De-i fi miloasă cît de mîndră-mi ești,
De nu mă-nșală mintea prea mult, Grațio,
Despre persoana ta mi-ai spune : Na-ți-o !!!

Sonetul dialogat este o formă destul de des uzitată în *Due* și *Trecento,* în cumpăna cărora trăiește Cecco Angiolieri, dar construcțiile dramatice minuscule, extrem de concentrate, ale acestui poet, denotă o vioiciune surprinzătoare, o încărcătură emoțională explozivă și o reprezentare gestică demnă de marea teatralitate, prin realismul lor frust și vibrația lor autentică. În plus, experimentele lui Cecco sînt adesea, chiar pentru poezia cea mai modernă, surprinzătoare, preocupîndu-l, ca în următorul Sonet (CXLIII), zgomotul de fond, disparat și simultan, provocat de încrucișarea diferitelor dialecte într-un „colț de piață“ :

Scanned with OKEN Scanner

— Pe pielea și pironul lui Cristos,
L-ai ars pe tipul de la Roma, stai !
— Io mi-s din Lucca : Ce zici ? Ce-mi făceai ?
— Ia la dovleci, ia, neamule, din gros !

— Băi, șmechere, unde-ai ușchit-o-n jos ?
— Spre-Arezzo, să vînd mere, da' ce-i bai ?
— De la dogari o măgăreață-mi luai,
Intru-n Pistoia și-o tunsăi frumos !

— Lua-te-ar dracu-n coarne, pui de lele,
C-ai, la Florența, pentr-un sfanț, o groază,
Ba, pe deasupra-ți dă și lubenele !

— Măgaru-i plin, pă sfînta evanghele !
Cu marfa, pîn' la Siena-n tîrg, turbează !
Le-ai și culeș tocmai la vreme, loază !

La origină, acest sonet e o harababură lexicală, fiind alcătuit din diferite expresii dialectale (din Roma, Lucca, Arezzo, Pistoia, Florența și Siena), într-un colaj devenit comic tocmai printr-o asemenea diversitate sincronă.

Steiner apreciază că, înlăturîndu-se această diversitate a pieței și o mică scenă de contrast din prima terțină, sonetul nu are valoare și s-ar putea crede că este scris de un poet mai puțin însemnat decît Cecco.

Poate că pentru aceleași motive, traducerea lui se dovedește a fi dificilă, dar am căutat cîteva corespondențe românești în unele exprimări regionalistice, ori urban-periferice, ținînd seama că nici pentru Cecco nu putea fi mai mult decît un ludic exercițiu de stil, nelipsit însă de savoare. Nu numai în propriile-i relații, dar și asupra altora se manifestă cinicul său spirit de observație, cum ne prilejuiește următoarea „păruială între amanți", surprinzînd frăgezimea argumentației și replicile aproape copilărești, în registrul a doi îndrăgostiți, încă insuficient de maturi și de independenți, care poate fi un exercițiu de stil, la o vîrstă mai înaintată (Sonetul CXLII) :

Scanned with OKEN Scanner

— Bijuterii veneţiene, vrei,
Ghinúccia, dar să-mi deschizi n-ai vrea ?
— Să afli, Meo, că-ntre noi doi, hei,
E-un zid şi n-ai să mă mai vezi cumva !

— Vai, dragoste, eşti ca o iazmă, ce-i ?
Îl am pe dracu, de-mi vorbeşti aşa ?
— Poţi să mă faci regina Greciei,
N-am să mai fiu cum am mai fost ; ei, na !

— Pîn' m-oi urni din uşa-ţi, nu suport
Să nu-mi spui ce-ai, ba ţi-oi pica lat, mort,
De-or să te-ntrebe : — Cine-l lovi, cine ?

— Pentru că mama-n faţa ta dă-n mine
Şi nu mă aperi ; poţi să-ţi spînzuri ţeasta
Şi nu-mi fac griji nici p-atîtica, d-asta !

Dinamismul multora dintre sonetele sale presupune o gestică vehementă şi un patos vital nedisimulat, fie că-i vorba despre iubirile şi nefericirile lui Cecco, despre relaţiile sale de familie, despre prietenii şi duşmanii săi, fie că-i vorba doar de schiţe şi portrete satirice ori chiar de sfaturi şi precepte morale.

În repertoriul său tematic, farsa satirică după modelul celei populare şi mimul comic cu expresii suculente şi hazoase stau la loc de cinste.

În confruntare cu stilnovismul contemporan lui, Cecco abordează acel stil mediu (mezzano) sau comic, al păturii sociale mijlocii, altoit pe vîna şi vlaga poeziei goliardice, împrospătîndu-l cu o nouă strălucire.

Totdeodată, el ilustrează cu mare fermitate o serie de atitudini tranşante pe care şi le însuşeşte poetul faţă de diverse probleme sociale, cultivînd deseori hiperbola şi paradoxul, spre a culmina cu strigătul stărilor paroxistice, într-un nihilism totalitar, în sonetul antologic XCVIII : „De-aş fi un foc, aş arde-ntreaga lume"...

Poetul apare într-o postură cinică de forţă descătuşată, supărată pe întreaga lume, fiind deopotrivă foc, vînt, apă, într-o declanşare elementară absolută, angrenînd stihiile devastatoare, la aceasta adăugîndu-se şi temeritatea ges-

Scanned with OKEN Scanner

tului divin, al Papei și al Împăratului, laolaltă, desfășurînd o activitate malefică și contrară propriei lor misiuni ! Iată acest sonet XCVIII, care figurează în toate antologiile de poezie medievală :

De-aș fi un foc, aș arde-ntreaga lume ;
De-aș fi un vînt, o aș învolbura ;
De-aș fi o apă-aș îneca-o-n spume ;
De-aș fi un zeu, s-o surp în hău aș vrea ;

De-aș fi eu Papa, mi-aș dori anume
Creștinii toți să-i vîr în caznă grea ;
De-aș fi-mpărat, atuncea, ia vezi, cum e ?
Pe toți din preajmă i-aș decapita !

De-aș fi eu moarte-aș lua spre taica zborul ;
De-aș fi eu viața, să-mi mai ducă dorul ;
La fel aș face și cu maică-mea !

De-aș fi eu Cecco, cum și sînt și-mi spune,
Păstra-mi-aș doar femei voioase, june :
Boccii, beșoandre, altor le-aș lăsa !

Într-alt sonet, anterior acestuia (XCI) și ca o malefică predestinare, justificîndu-i, poate, pofta distructivă, poetul trece în revistă toate nefericirile sale, cu începere de la naștere, lirismul fiind declarativ și filtrîndu-se printr-o sumbră tonalitate, de-a lungul catrenelor, pentru ca terținele să revie la modalitatea sarcastică, afirmînd că, drept leac pentru toate auspiciile sale nefaste, i s-a mai dat să suporte și o nevastă cicălitoare, această din urmă teamă devenind predilectă și preluată, în spiritul tradiției toscane, de către Francesco Berni (1497—1535), cel care va da numele său glumețului stil *bernesc*.

Iată sonetul lui Cecco Angiolieri, despre care vorbim (XCI) :

Mizeria reclamă că-i sînt fiu,
Și-o recunosc drept mamă, fiu să-mi spună ;
Din grea durere-a fost născut să fiu,
Melancolia-i doica mea bătrînă,

Și mă-nfășoară-n scutec cenușiu,
Numit Urît — pre limba cea comună ;
Din creștet pînă-n tălpi, nimic nu știu
Să lege-n mine vreo plămadă bună !

În schimb, cînd mai crescui, îmi fuse dat,
Drept leac, nevastă crunt cicălitoare,
Din zori de zi și pînă-n cer stelat,

Vociferînd c-o mie de ghitare :
Cui soața-i moare, l-a spălat pe dracul ;
Se-nsoară iară ? — mai tont e ca alacul !

Urîtul (ricadia) numit aici de către Cecco în limba populară, precum însuși menționează, sinonim cu „pustiul“ romantic, cu „plictisul“ ori „spleen“-ul de mai tîrziu, este un loc tematic comun multor mari lirici ce-i vor urma lui Cecco Angiolieri, cel care în catrenele citate îl definește cu o viziune genială de precursor absolut, imposibil de a fi ocolit ca referință pentru critica modernă.

În legătură cu aceasta, găsim în *Dizionario enciclopedico della letteratura italiana* (direttore Giuseppe Petronio — Latezza—Bari—Unedi—Roma — 1966) aceste comentarii despre Cecco :

«... s-a încercat să se vadă în el un fel de încarnare ante litteram a poetului „maudit“ și „boem“ (scapigliato), care trăiește în afara ordinii sociale, copleșit de viciu și melanholia („Malinconia“) lui a fost interpretată ca nota cea mai gravă a unei crize morale, a unei adînci oboseli și a unui gol profund. Această interpretare, evident anacronică, a fost depășită în ultima vreme de o viziune critică mai aderentă timpului în care a trăit poetul sienez. Atitudinile violente și dezordonate ale lui Cecco trebuie, de fapt, plasate în cadrul unei mode literare, aceea a poeților burlești (giocosi) sau burghezi, care, alimentîndu-se din tradițiile poeziei latine medievale, pretindeau un stil „comic“, un limbaj crud, realist. Între aceste limite trebuie înțelese blestemele contra părinților și împotriva Becchinei, opusă în mod deliberat și polemic femeii-înger a stilnoviștilor. Iar melancolia care se insinuează ici-colo în cancionierul său trebuie interpretată pur

Scanned with OKEN Scanner

și simplu ca oboseala trecătoare a unei existențe dezordonate și fără contur. Deci, o poezie, în felul ei literară, cu regulile și canoanele ei, iar nu revărsarea spontană a sentimentelor ; adesea virtuozitate.»

Deși prea pusă la punct, această discuție asupra lui Cecco nu poate fi considerată închisă și în acest sens, într-o eseistică viitoare asupra conceptului de *„Urît"*, alături de acel *„El Desdichado"* nervalian, alături de Edgar Allan Poe și Baudelaire, va trebui vorbit de melancolia villoniană și în primul rînd, de acel *„ricadia"* angiolieresc, pe care ne-am permite să-l identificăm prin popularul *năduf* românesc.

În sonetul XCVII, poetul înșiră, unul cîte unul, factorii determinanți ai chinurilor sale, ca pe niște capete de acuzare : „Tata, Becchina, Dragostea și Mama / Ca pe un sturz m-au prins între nuiele..."

Tatăl și mama îl blestemă tot timpul și-l torturează cu calicia lor, dragostea îl chinuiește puternic, iar Becchina pretinde lux.

Tata, Becchina, Dragostea și Mama
Ca pe un sturz m-au prins între nuiele ;
Întîi și-arată taică-mio arama :
C-un blestem zilnic care-n chip și fel e !

Becchina-mi cere-atîta fast, infama,
Cît n-ar putea nici Mahomed s-o spele ;
Cu-asemeni hoațe-mi dă Amorul iama,
Ca fiicele-alea-a' lu' Gaetto, rele !

De trai becisnic, maică-mea-i sleită,
Dar orce pizmă-a ei mi-o știu sortită,
Deoarece știu bine că-i cu cîntec !

Alaltăieri, o salutai pe stradă,
Ca să-i topesc primirea ei năroadă ;
Și-așa mi-a zis : — Piei Cecco, că te spîntec !

De fapt, Cecco își destăinuie în Cançonierul său mai mult neajunsurile pe care i le provoacă familia sa, neglijîndu-le în mod subiectiv pe cele provocate de el alor lui.

Scanned with OKEN Scanner

Într-unul din sonetele sale de tinerețe, poetul se arătase într-atît de ostil soartei sale, încît fusese gata, ca Faust, să pactizeze cu Necuratul, ca fiind singura lui salvare sau schimbare posibilă (Sonetul XXI) :

De s-ar putea muri de-ndurerare,
Mulți încă-s vii din cei care-ar fi morți :
Și io-s dintr-ăia, cît nu mă transporți,
Cu trup și suflet, Lucifer-cel-Mare !

Ci-n iad voi duce cea mai rea dogoare,
Pentru că, chiar și-n iad intrînd prin porți,
Mai lezne-amar și chin cumplit suporți
Decît și cel mai mic d-al meu îți pare !

Mai bine n-aș fi fost născut nicicum,
Ori să fi fost obiect făr' de simțire,
Cît nu mai aflu-n mine nici un drum :

Decît acel ce-ar duce la-mplinire,
Printr-o-ntîmplare, profeția, tristul
Mesaj al lumii : — Vine Anticristul !

În legătură cu acest sonet al afurisitului Cecco, subliniind ardoarea cu care el așteaptă „venirea Anticristului", precum și cu acel hiperbolizant și neronian sonet XCVIII, cu incendiul cosmic și distrugerea lumii — Apocalipsul — sînt necesare cîteva adaosuri explicative.

Cele două idei încorporate în aceste două sonete ale lui Cecco nu erau exprimate pentru prima oară de el, cu năduf, ci erau idei fluctuante, într-un confuzionism istorico-religios. În *Evoluția și formele genului liric* de Edgar Papu (Ed. „Albatros" — 1972), găsim și un capitol despre *Lirica apocaliptică*, în care aflăm elucidările utile. Reluînd ideile romanistului Karl Vossler, se precizează diferența dintre *apocaliptică* și *profeție*. „Profeția" este mult mai veche, raportîndu-se la prăbușiri parțiale atît în spațiu cît și în timp, cuprinzînd și promisiunea salvării, în vreme ce ideea „apocaliptică" apare cam pe la 150 î.e.n., îmbrățișînd viziunea escatologică a unui total sfîrșit al lumii, de care se leagă și speculația religioasă a „jude-

Scanned with OKEN Scanner

cății de apoi". Întrucît, în perioada anterioară evului mediu, Roma se confunda cu însăși lumea, distrugerea ei nu constituia o simplă secvență istorică și spațială, ca în cazul Babilonului sau Egiptului, ci purta semnificația integrală a sfîrșitului lumii. În *Apocalipsa* lui Ioan din Patmos, Roma e personificată printr-o femeie viciată, o bacantă învești mîntată în purpură, care stă pe o fiară roșie cu șapte capete, sugerînd cele șapte coline romane. Edgar Papu citează și descrierea ei (după versiunea *Bibliei de la Buzău*) : „Și muierea era îmbrăcată cu porfiră și cu roș și poleită cu aur și cu piatră scumpă și cu mărgăritaruri, avînd pahar de aur în mîna ei, plin de urîciuni și de necurățenia desfrînării sale." O asemenea descripție ar fi chiar „modelul" către care tindea Becchina, amanta lui Cecco, atunci cînd îi solicita nemăsuratul lux de care se plînge poetul („Becchina cere-atîta fast, infama / Cît n-ar putea nici Mahomed s-o spele" — XCVII).

O descripție asemănătoare cu cea pomenită de Edgar Papu vom găsi la Dimitrie Cantemir („Istoria ieroglifică" — III) : „La chip veștedă și gălăgioasă, ca cei ce în boala împărătească cad a fi să părea, cu sînul deschis și cu poala în brîu denainte sumase, ca cum ceva într-însele a pune s-ar găti, sta", personajul alegoric fiind numit *Pleonaxis,* cu simbolizarea Imperiului otoman, alt prilej de resuscitare a Apocalipsului. În cartea mea cu sonete *Inventar celest,* unde am urmărit un panoramic dantesc contemporan, am dedicat mai multe versuri acelei hulpave *Pleonaxis,* dintre care prezint două sonete, ca parafrază cantemiriană :

I

C-un veșted chip de ihter or gălbează,
Ori doar reverberînd grămezi de aur
Topite-n ghiftuitul ei tezaur —
Pe-un tron de foc sta *Pleonaxis-Boază !*

Superbii sîni rotați ai ei instaur
Domnia Pohtei și-a Ispitei vază ;
Zurrr ! — talerii-n haznaua ei să-i cază,
Hrănindu-i hydra, húlpavul balaur !

Scanned with OKEN Scanner

Cu poalele în brîu de tot sumese,
Privirii-i lasă-n rumenite fese
Și coapsele străfulgerate-n flăcări,
Ca-n voluptatea lor să te bălăcări,

Disimulînd sublima-i pușculiță
Cu zîmbetul deprins comori să-nghiță !

II

În flacăra *Cetății Epithimii,*
Togma-n gheena căpistii-n mijloc,
Sta *Pleonaxis,* boaza-n tron de foc,
Storcînd arama și-aurul mulțimii !

Ci-ntregul lumii aur, la un loc —
O, *Pleonaxis,* blestemată fi-mi-i ! —
Necum să-ncline cumpăna zeimii,
Scurgea-n haznaua-n care bani se coc !

Din palma ei căsca imensa pungă
Prelinsă-n vatră-n jos p-o teacă lungă,
Prin care-untdelemniu, topindu-ți darul,
Pica-n cuptior, spre-a-i înteți Tartarul !

Ci-ntreaga lume stoarsă-n teasc pe ruguri,
Nu-ți cîntărea nici cît bobșor de struguri !

În afara acestor sonete cuprinse în *Bestiariul* meu atașat la *Infernul provizoriu,* voi retranscrie și ultimul sonet din *Zodiac,* intitulat *Sfîrșitul lumii,* în care se parafrazează următorul text cantemirian din aceeași celebră *Istoria ieroglifică* (X) : „Mute-se Articul, strămută-se Andarcticul, osiia sferească în doaă să frîngă, toată înșorimea în chentru să-mpingă, stihiile toate tocmirea să-și piardză, orînduiala bună în veci nu mai vadză, toate îndărăpt și-n stînga să să-nvîrtejească, de jele să se uluiască, de ciudă să să amurțească și dreptatea Inorogului în veci povestească“ :

Scanned with OKEN Scanner

SFÎRȘITUL LUMII

Berbecul, Leul, Taurul, mugească !
Să-și rupă cornul *Capricornul ! Peștii*
Se-nece-n iaz ! Pe *Gemeni* dezlipește-i !
Fecioara piarză-și nura-i feciorească !

Arcașul frîngă-și arcul între deștii !
Ci *Scorpionu*-n propriu-i ac sfîrșească !
Ciuntiți *Balanța ! Racul* năpîrlească !
De sete-*Apariul* stîngă-se-ntr-aceștii !

Stihiile-ndeolaltă să se-ntarte
Cu osia sferească-n doauă frîntă,
Cînd Arcticul zvîrlindu-se-n Antarcte,
Eleghiace sonuri slava cîntă !

Ci Zodiile-n crîncena devalmă
SFÎRȘITUL LUMII traghic îl răstalmă !

Teroarea catastrofei finale fusese „fixată“ pentru anul 1000, după care medievalii, supraviețuitori, au amînat-o pentru cel de-al doilea, idei care s-au perpetuat pînă în zilele noastre, prin implicația creștinismului.

Conform acestei religii, cu puțin înaintea sfîrșitului lumii, își va face apariția *Anticrist,* revenind lui Cristos sarcina de a o purifica prin foc, după cum spune Efrem Sirul : „Marea va mugi și apoi va seca, Cerul și pămîntul vor fi nimicite, pretutindeni se vor întinde fumul și bezna. Timp de patruzeci de zile Domnul va trimite focul pe pămînt ca să-l curețe de pîngăririle viciului și ale păcatului.“

Arta Renașterii va păstra această „viziune“ drept o tematică majoră și după cum *Geneza* fusese una din imaginile obsesive ale lui Michelangelo, tot astfel și *Judecata de apoi,* viziunea *Potopului,* și-au aflat printr-însul geniala transpunere. Mai sînt apoi motivele *Apocalipsei* în viziunea lui Albrecht Dürer, dar înaintea lui trebuie puse nenumăratele schițe cu motivul „potopului“, înfățoșînd în minuție și în ansamblu furia apei asociată cu a vîntului, distructivele uragane stîrnite-n natură.

Scanned with OKEN Scanner

Profesorul Edgar Papu îl consideră pe Leonardo da Vinci și ca pe „un mare liric în proză" referindu-se la o lucrare lăsată de el — „o admirabilă evocare în proză a potopului, în sensul unei catastrofe ciclice, al unui dezastru total, cu scene de tragedie umană, care constituie pentru noi o aluzie evidentă la obsesia sfîrșitului, ce-l stăpînea și pe celebrul artist. (—) Printre scrierile sale, Leonardo a lăsat și o serie de mici poeme în proză, cu caracter enigmatic, poeme puse sub rubrica de «profeții», dar care aparțin în fond genului apocaliptic."

Mai este citată și *Ucenicul Vrăjitor,* balada apocaliptică a lui Goethe, prin care e atenționată ignoranța umană care poate declanșa potopul suprem.

În cartea sa *Aspecte ale Mitului* (Ed. „Univers" — 1978), Mircea Eliade are un capitol intitulat *„Sfîrșitul lumii" în arta modernă,* din care citățm : „De la începutul veacului acesta, atît artele plastice, cît și literatura și muzica au suferit transformări atît de radicale, încît s-a putut vorbi despre o «distrugere a limbajului artistic» (—) Contemplînd unele opere recente, ai impresia că artistul a vrut să facă *tabula rasa,* suprimînd întreaga istorie a picturii. E vorba de ceva mai mult decît de o distrugere, este o regresiune către haos, către un fel de *massa confusa* primordială. Și totuși, în prezența unor asemenea opere, simțim că artistul este în căutarea a ceva ce el încă n-a exprimat. Trebuia să reducă la neant ruinele și dărîmăturile acumulate de precedentele revoluții plastice ; trebuia să ajungă la o modalitate germinală a materiei, spre a putea reîncepe istoria artelor pornind de la zero. La mulți artiști moderni, se simte că «distrugerea limbajului plastic» nu este decît prima fază a unui proces cu mult mai complex și că facerea unui univers nou trebuie în mod necesar să urmeze. În arta modernă, nihilismul și pesimismul celor dintîi revoluționari și dărîmători reprezintă atitudini azi depășite. În zilele noastre, nici un mare artist nu crede în degenerarea și în iminenta dispariție a artei sale (—) E semnificativ faptul că distrugerea limbajului artistic a coincis cu avîntul psihanalizei. Psiholo-

Scanned with OKEN Scanner

gia abisală a revalorizat interesul ce-l purtăm originilor, interes care-l caracterizează atît de bine pe omul societății arhaice. Ar fi pasionant de studiat îndeaproape procesul de revalorizare a mitului sfîrșitului lumii în arta contemporană. Am constata că, departe de a fi nevrozații de care lumea își bate joc uneori, artiștii sînt, dimpotrivă, mai sănătoși psihologicește decît mulți oameni moderni."

Desigur că această aserțiune s-ar putea aplica și în cazul „modernității" lui Cecco, personalitate bizară situată la interstițiul dintre medievalitate și Renaștere. Venirea Anticristului, sau a falsului Mesia, înseamnă răsturnarea totală a valorilor sociale, morale și religioase, adică întoarcerea la haos. După cum observa Mircea Eliade, Anticristul a fost identificat cu diferite personaje istorice, de la Neron și pînă la Papă (de către Luther). Mircea Eliade subliniază însă și nota de speranță inclusă în această spaimă : „Anumite epoci istorice, deosebit de tragice, erau considerate ca fiind dominate de Anticrist — dar se păstra întotdeauna speranța că domnia lui vestea deopotrivă iminenta venire a lui Cristos.

Catastrofele cosmice, flagelurile, teroarea istorică, triumful aparent al răului constituiau sindromul apocaliptic care avea să preceadă întoarcerea lui Cristos și mileniul."

Conform oricărui bun creștin, deci și Cecco așteaptă ca pe o speranță mare declanșarea Apocalipsului și venirea Anticristului, regretînd însă că s-a mai născut și n-a rămas în stadiul de homuncul sau obiect neînsuflețit. Ireverența gravă față de însăși mama lui era, după cum se vede, unul din motivele alienării și disperării sale.

Toate aceste lucruri se cumulează funest pentru a-i înteți amărăciunea poetului și crizele lui de mizantropie, invitîndu-l adesea la un sumbru dialog cu moartea, bănuind-o chiar pe maică-sa că ar vrea să-l sugrume ori să-l otrăvească.

După spusele lui și obsesiile persecutorii, acuzele sale deveneau tot mai grave, după cum ne informează următoarele două sonete :

Scanned with OKEN Scanner

CXIV

Mă-nvață mama, iaca, medicină,
Ce, prea fiind crudă, nu-i nici sănătoasă :
Ea-mi recomandă-n zori, cînd danga-i trasă,
Vreo opt sau zece piersici, burta plină,

De hac la febra-mi veche-astfel să-i vină,
Quartana și *terțana* pîn' mă lasă ;
Țipari de Chiana mai pe gît mi-ndeasă,
Al căror cap e leac de-*otriacă* fină !

La mușchi de bou și-un maldăr de mujdei
Mă-ndeamnă dînsa, crampa cînd mi-abate :
Ba încă cum, să-ndop pe săturate !

Dar, cum n-aș vrea nimic dintr-ale ei,
Și-aș sta ca unu-n corzi, ce torturat e,
Ea-mi proslăvește prazul cu fuștei !

CXV

Deunăz, bolnav fui, c-o-nverșunare,
Că mi-am pierdut și graiul, ca de iască,
Iar maică-mea, ca să mă-nzdrăvenească,
Îmi dete un venin atît de tare,

Că nu doar eu, intoxicai și-o mare :
— Hai, bea ! N-ai grijă ! — mă-ndemnă, firească ;
Iar eu prin semne-arăt : — N-o să-mi priiască !
Din inimă oprit de-o-nfiorare !

Dar ea mi-a zis : — Auzi, vei bea-o, totuși !
Te fac s-o mai termini cu toana asta ! —
Și-atunci, simții scurtîndu-și teama botu-și

Și-am prins a-i zice : — Nu mi-e rău și basta ! —
Nu i-am băut, n-oi bea din mîna-ngustă,
Nici nu i-aș bea, chiar dacă, ea-ntîi, gustă !

Scanned with OKEN Scanner

Într-o anumită perioadă, spre a evita starea lui de melancolie, se vede împins către practicarea cămătăriei (Sonetul LXIX). La urîtul sufletesc se mai adaugă și urîtul fizic, fiind silit, din lipsă de bani, să iubească femei trecute :

Prea scump mă costă-a mea melanholie,
Căci, spre-a o evita-s împins de soartă
Înspre cămătărie — sumbra artă
Care-ntr-atît mă roade-n carne vie.

Colac pe pupezi, ce-mi mai trebui mie :
Că-n plus mă mai și-ndrăgostesc la toartă
De unele ce-n dragoste se poartă
Cît o fi știind Min Zeppa-astronomie !

Căci mai iubii eu multe-multicele
Ce-n dragostea-mi păreau mai degerate
Ca babele de-un vac ce-și duc povara.

Iubesc și-acum p-o divă dintr-acele :
Urechile-amîndouă-mi tai, de-mi poate
Să strîngă-n degți cum piperezi, nici vara !

Singura nădejde a lui Cecco în această situație nefericită este numai moartea bătrînului său tată, după cum vedem în următoarea suită de sonete :

C

Decît îndrăgostit făr' de parale,
Te-ai trage-n țeapă, spînzură-te-n sfori,
Că-n loc de-o dată, mori de mii de ori,
Cum, nici din cer gonit, n-ar fi mai jale !

Iar eu, nemernic, mai găsii cu cale
Să fiu și-ndrăgostit, deși-n strîmtori,
Cînd nici de curier n-am, să m-omori,
Dac-aș cita pe vrunu-n tribunale !

Scanned with OKEN Scanner

Așadar, cum de nu mă spînzur, încă ?
Pentru că trag nădejdea, deși-n van,
Că am un moș de tată, bogătan,

Din clipă-n clipă-aștept să cadă jos ;
Dar va muri cînd seacă marea-adîncă,
Spre chinu-mi, Doamne-l ții tot sănătos !

CI

De-aș crede c-aș trăi-n plus doar o zi
Decît acel ce-n viață mi-i casapul,
I-aș mulțămi lui Crist, pupîndu-i drapul ;
Dar asta, doar, cînd o să zbor va fi !

Mai lesne cade digul Génovii,
Cînd te-ar împunge-n corn de ziduri țapul :
Căci reaua-agonisită-i umflă capul,
Cît nici de-un ger polar n-ar suferi !

Acel de care zic e taică-meu,
Ce m-amărî mai bucuros ca nime,
Chiar de-ar vedea c-un ochi pe Dumnezeu !

Vedeți, dar, dacă am sau n-am cruzime :
Mai ieri, Meșter Taddeo-mi bagă bețe :
— Nu va muri, decît de bătrînețe !

CII

Mai lesne m-aș întoarce-n ieri — plăcerii
Și grației Becchinei să-ncap iară ! —
Or să pisez în pulberi piatră rară,
Să-i văd pe *frați* c-o viață de mizerii,

Să fiu burtos ca messer Min Pieri,
Sătul — doar c-un copan de puicușoară :
Decît de-o febră lungă el să moară —
Ăst demon de-i numit Angiolieri !

Scanned with OKEN Scanner

Căci chiar Galen și însuși Ipocrate,
Chiar de-ar fi vii, tot n-ar afla misterul,
Nici cît Donato, despre acest frate !

Cum ar putea muri ăst om, cînd poate
Să știe-atîtea, hăruindu-l cerul
De-a digera, ca struțul, pîn' și fierul ?!

Comparația cu struțul a mai fost făcută și în sonetul LXXXVII, cînd Cecco își transformase armele, armura și hainele proprii în provizii ! De data aceasta, însă, asemenea stomac și apetit struțesc sînt atribuite tatălui său, căruia, măcar în această privință, îi seamănă.

Pomenindu-l pe Galenus, și Hippocrates, precursori faimoși ai medicinei, ca și pe grămăticul Donato, uluit de alcătuirea fizică a tatălui său, rezistența și longevitatea acestuia, Cecco vrea să spuie că toată știința nu face nici două parale față de îndărătnicia vitală și nenoimită a acestuia.

După cum s-a mai spus, tatăl lui Cecco făcea parte din ordinul călugărilor *„Frati Godenti“*, pe care Fratele Salimbene îi caracteriza în Cronica sa (Parmae, Fiaccadori, 1875, p. 241) : „străini de operele de pietate, rapaci, profitori și invadatori, avari și inutili“. Aprecierile l-ar fi uns pe suflet pe satiricul Cecco ! Într-adevăr, destule dintre relatările sale, mai mult sau mai puțin hazoase, atestă că neomeneasca sa ură împotriva tatălui său nu-i chiar lipsită de cauză, întărîtîndu-l, pe bună dreptate, multele umilințe suportate, ca în sonetul CVI :

Port ura cea mai rea și cea mai crudă
Lui taică-meu și-asta pe drept cuvînt,
Drept care el, cît Botadeu, în ciudă,
Ba chiar mai mult trăi-va, sigur sînt !

Și-auzi, Natură, vina ce-ți impută :
O glajă de molan îi cer, mai cînd —
El butii sute-avînd, cîinească iudă ! —
Fu gata să mă-ngroape în mormînt !

Scanned with OKEN Scanner

— Dar dacă îți ceream niscai *vernacă* ? —
Am zis așa, mai mult de garagață :
Și-a vrut să mă stuchească drept în față !

Mai vrea să nu-i port ură, cum îl știu !
Mi-ar zice-oricine, de-l cunoaște-oleacă :
— Ar trebui să-l fi mîncat de viu !

Botadeu este personajul legendar al jidovului rătăcitor, cel care i-a refuzat lui Cristos să adaste în pragul său, pe timpul Calvarului, fiind pedepsit de divinitate să-l aștepte, de atunci încolo, pe Cristos, veșnic. Astfel că, în conformitate cu legendele medievale, Botadeu este nemuritor, suportînd aceasta ca pe un cumplit blestem.

Stilul hiperbolic, al lui Cecco se întinde la extrem în această comparație, părînd a fi încredințat că taică-său ar putea să trăiască chiar mai mult decît Botadeu-nemuritorul !

Comicul situației e încă și mai simplificat de Cecco, arătînd că însuși duhul lui taică-său stă prins ca într-o închisoare, smolit de trupul acestuia, nelăsîndu-l să mai plece, să se elibereze și că se roagă pentru izbăvirea lui.

Bătrînul este atît de încrîncenat să trăiască, încît nu crede în divinitate, nici în legi imanente, nici în lumea de apoi, dovedind o bunăstare în creștere, proporțional cu numărul anilor săi și cu nefericirile lui Cecco (sonetul CVII) :

Păi cum altfel ? Cînd însuși Domnul vrea
Să-nfulece tătîne-miu-atît aur,
Lucind prosper și-n vînă, ca un taur,
Vro optzeci d-ani avînd și-ncă mai va !

Zmolitu-i suflet prins de trup zicea :
— De cînd tot vreau să scap d-acest balaur
Și-ntr-alt tărîm lăcașul să-mi instaur,
Dar el, pe veci, să plec nu m-ar lăsa !

De-aceea, cred că-i prins de vrun blestem
Și-ncredințat e — sincer pot jura ! —
Că peste-acoperiș nimic n-avem !

Scanned with OKEN Scanner

În plus, aud cum că și doamna mea
Cam șchioapătă din mers, la vrun impact :
Deci lucrurile merg cum vreau, exact !

O putem, deci, socoti ca explicabilă exuberanța poetului, cînd, în sfîrșit, i-a murit tatăl (sonetul CVIII) și oportun chiuitul de bucurie cu care îi vestește acest fapt lui Cecco Fortarrigo, un prieten tiz al său cu o mentalitate asemănătoare, îndemnîndu-l și pe el să nu-și piardă, încă, speranța :

Să nu dispere cei ce-s în Infern,
Căci unu-a-ntins-o de sub cataramă
Și ăla-i Cecco, pentru c-așa-l cheamă,
Care credea că-i osîndit etern !

Căci într-al sorții catastif discern
Că-n veci voi fi slăvit ca om de seamă,
Că tata-și dete-n fine pielea vamă,
El, ce-mi umbri atîtea veri și ierni !

Fugi, nou sonet, la Cecco de te-abate,
Acela care încă stă-n Balia,
Zi-i, fiindcă Fortarrigo-i mort jumate :

Să nu-l plesnească, zi-i, melancolia,
Ci să-mi ciugúle-n plisc atări bucate,
Trăind mai mult ca Enoch și Elia !

Enoch și Elia sînt cei doi profeți despre care legenda spunea că ar trăi nemuritori în paradisul terestru.

Moartea lui taică-său este eliberarea lui Cecco din Infern. El țipă, justițiar, către toți cei din Infern că a evadat din chingile Iadului, negîndu-i veșnicia și că, deci, toți cei supuși la cazne mai au o speranță.

Vestea că, în sfîrșit, taică-său a fost jupuit de pielea lui durabilă, este înscrisă într-un nou sonet (*Nuovo sonetto*, în sensul de bizar, neașteptat !) care să-i ducă vestea veselă despre moartea bătrînului Angiolieri lui Cecco din Fortarrigo, tizul și prietenul său apropiat, care și prin suferință îi seamănă, avînd de asemenea un tată bogătan

Scanned with OKEN Scanner

și avar ! Îi întărește și lui aceeași speranță ce se va împlini în curînd : moștenirea !

Despre prietenia celor doi Cecco și unele din isprăvile lor povestește și Boccaccio într-al său *Decameron,* la Ziua a IX-a, povestirea a 4-a.

Iată cum îi prezintă Boccaccio ;

„Acum vreo cîțiva ani, trăiau la Siena doi bărbați, ambii în puterea vîrstei și amîndoi pe nume Cecco, dintre care unul era fiul lui messer Angliolieri, iar celălalt fiul lui messer Fortarrigo. Aceștia doi, deși la multe se deosebeau întru deprinderi, se asemănau așa de tare la una — și anume că amîndoi își urau tații — încît pe socoteala asta se împrieteniseră în lege și umblau adesea împreună. Ci, chibzuindu-se Angiolieri, care era bărbat frumos și avea purtări alese, c-o duce rău la Siena cu banii ce-i primea pe lună din partea părintelui său și auzind că“... („Decameronul“ — trad. Eta Boeriu — Ed. Univers — București 1978).

Din titlul rezumativ al acestei povestiri rezultă încă și mai bine relațiile lor :

„Cecco al lui messer Fortarrigo își joacă la Buonconvento tot ce are și pe deasupra și banii lui Cecco al lui messer Angiolieri ; pe urmă, fugind după el numai în cămașă și învinovățindu-l de furt, pune niște țărani să-l prindă, se îmbracă cu straiele lui, îi ia calul și pleacă, lăsîndu-l numai în cămașă“ (Ibidem).

Întîmplarea celor doi, dacă nu e cumva atribuită în mod voit, pare totuși foarte asemănătoare cu aceea relatată de însuși Cecco Angiolieri în sonetul său CXXVII, cînd Ciampolino a fost lichidat la barbut :

Ești la cotor — pă verde ! — Ciampoline,
Ba și din sfeșnic ai mai ars o țîră ;
Vai, după joc, vei fi o tîrîtură,
Te puse dracu-n zar să dai puține !

Ghicisem io cam ce te-așteaptă, bine,
Căci ți-am tot spus : — Ferește-te de-arsură !
Lu' cine mi-am găsit să-i toc din gură :
Dac-ar avea el mintea ta, Merline !

Dar cum te știu ce tolomac ești veșnic,
Îți zic o vorbă, poate că-ți convine ;
Că nu-ți zisei prea tare despre sfeșnic :

Nu vezi ? Porți datoriile pă tine !
Și dacă, pînă-n mai, n-ajungi la groapă,
Nici dracu' de pîrnaie nu te scapă !!

Odată cu răvașul tonifiant trimis lui Cecco Fortarrigo, cotropit fiind de mult așteptatul eveniment, în spiritul contradicțiilor ce-l caracterizează, Cecco Angiolieri are un acces de remușcare tardivă, cu aspecte autocritice la catafalcul bătrînului (sonetul CIX) :

Cui, despre tac-său n-are-n vorbe stimă,
Propun să-i taie limba lui cu bale,
Căci șapte sînt păcatele mortale,
Dar asta cred că-i cea mai mare crimă !

De-aș fi călugăr, preot, grija primă
Mi-ar fi : direct la papa s-aflu cale,
Să-i zic : — Părinte Sfinte, nalță-n zale
O cruciadă, spurcii de-i suprimă !

Și dacă vrunul, păcătos, netotul,
L-am dibui și ne-ar cădea sub mînă,
Să fie copt și-apoi mîncat cu totul,

Ci nu de om — de lupi or cîini de stînă !
Nici eu n-avui spre el — mă iartă, Doamne ! —
Cuvinte dulci, numai țopești, mîrlane !

Asemenea căinări îi dau însă și ele gustul amar al ireparabilului și sententiozitatea sonetului CXLV conclude :

Să te căiești de ce-ai făcut, e-n van,
Și-a zice : Aș fi vrut să fac așa !
Codașa minte nu mai face-un ban :
Deci, trebui omu-ntîi a cugeta !

Căci dacă omu-o ia pe tobogan,
Nu mai se-ntoarce prea curînd în șa :
Io, care nu ferii ăst drum viclean,
Mă scarpin unde nici nu mă mînca !

Dar io-s căzut, să mă ridic, n-am vlagă,
Și n-am pe lume-o cît de-aproape rudă,
Să-ntindă mîna-ntr-ajutor, s-audă !

La ce să-mi luați în rîset cele spuse ?
Măcar de m-ar iubi femeia-mi dragă,
Pe cît de just sonetul ăsta-mi fuse !

Dealtfel, după cum punctam chiar la începutul acestui eseu, în scurt timp, efemera bucurie a moștenirii primite e urmată de numeroase alte necazuri, averea este irosită și el ruinat într-asemenea măsură, încît n-are ce să mai lase fiilor, pe care-i vede dezmoșteniți așa cum a fost el la tinerețe.

Amărăciunea aceluiași sonet CXLV se referă, probabil, la deplinul declin fizic și moral, împins pînă la ultimele sale consecințe.

Spectrul sărăciei l-a urmărit în permanență, ca un blestem, pe Cecco și i-a ațițat sufletul cu o vehementă ură împotriva tuturor lucrurilor, pînă la neantizare.

Chiar după moartea lui taică-său, se simte la fel de lihnit ca mai înainte, văzîndu-se silit să renunțe și la haina de gală *(il luco)* pe care o avusese, iar situația de acum părea mai proastă decît cea detestată anterior. El bagă de seamă triada care-l subminează, acționînd asupra bunurilor ce i se cuvin prin moștenire, într-o unitate malignă pe care o asociază Sfintei Treimi (sonetul CX) :

Așa-s de slab, că parcă-s străveziu,
Subțire-n trup, dar mai mult în avere ;
Nici rude, nici amici n-am la vedere ;
Cît nu mai port luxosul antiriu ;

Cu-acest puțin ce-l am, d-abia mă țiu,
O duc doar cît nădejdea-mi dă putere ;

Măcar de-aș mai avea de-al'dată pere,
Un vierme alor mei să nu le fiu !

Voi fi bogat și cred că știu și cum :
Că mama, Ciampólino, Zeppa, toți,
Agonisesc în locu-mi — eu consum !

Măcar din ce-i al meu, să mai prind, uh !
Căci, ca să mă subție, cei trei hoți
Mi-s : Tatăl, Fiul și cu Sfîntul-Duh !

Prieteniile false, rădăcinate în casa lui, la care se adaugă uneltirile maică-sii, îl tulbură și-l pradă fără pic de rușine, refuzînd să-i dea vreo socoteală asupra propriilor bunuri, ba chiar îl amenință cu un tragic desnodămînt, așa cum se desfășoară suita următoarelor trei sonete (CXI, CXII și CXIII) :

CXI

Mă-nșală maică-mea, nici Ciampolin
N-a stat cu labele la brăcinar,
Ba-mi spune ce avere-ar prinde-n dar
Dacă m-ar omorî vrun asasin !

Nici n-ar îndepărta, cît de puțin,
Pe vrun milog, spre tihna mea, măcar,
Dar din avutul meu se-nfruptă-avar :
Or, d-asta n-a vorbit Sfîntu-Augustin !

Abia de-am să m-aleg cu vrun lețcai ;
Căci — cum le-mparte mama, dracu-o știuă !
Doar Mino-i lada plină, io-s pospai !

De parcă n-aș fi fiul ei, sadea,
Ci vitreg ; zice că bat apa-n piuă,
Cînd, de la Mino, sper s-apuc ceva !

CXII

Mai ieri, o vorbă-mi zise mama, care
M-a încîntat enorm, peste măsură :

Scanned with OKEN Scanner

Că, dacă ea m-atinge-n bani și-mi fură,
Nu-i treaba mea să-i cer justificare !

Io i-am răspuns de la obraz, cam tare :
— Prea mă-njurați și mă-nșelați cu ură,
Să-i dați lui Zeppa, lingava figură
Ca sfîntul Chip din Lucca — sila-i mare !

Căci mișună și-l văd cam prin tot locul,
Și de-aș găsi vrun colțișor, știți bine,
Să nu-l mai văd deloc, i-aș face jocul !

Dar nu văd cum : stă stană lîngă mine !
De ce n-ați spune să-mi scot ochii-odată,
Ca mai puțin să văd partea prădată !

CXIII

Stăteam întins în pat, alaltăseară,
Mă prefăceam că dorm, cînd, deodată,
O văd pe mama că-nspre mine cată,
Parșivă, cu o mutră ce-nfioară !

Și-a tăbărît în pat, precum o fiară,
Și zău că-mi puse mîna-n beregată :
Să mă omoare, alta nu, turbată ;
Și mort eram, de nu-i feream din ghiară !

Deci, nu socot c-a fost mai rea Medeea,
Împinsă a-și ucide fiii-anume,
Ca maică-mea, mai rea decît aceea,

Căci prin trădare-a vrut să mă sugrume,
Că i-am cerut lui Mino partea-mi, drace :
Las' să se-nfrupte, doar mi-o da ea pace !

Puțină tihnă își dorise Cecco dintotdeauna, dar încă din anii mai tineri se văita că nu știe „ce înseamnă să zici liniște“ (*„ne non so che si sia a dir letizia“*), viața sfîntă și binecuvîntată pe care și-ar fi rîvnit-o el fiind

cuprinsă, după învățătura marilor medici din Salerno, în principiul : „dacă vrei să fii sănătos, fă ce-ți place !“

Acest rudimentar principiu *(placebo)* este considerat just de către Steiner ca fiind de sorgintea înțelepciunii comune populare, întrucît cercetătorul Messera nu găsește o asemenea sentență printre celebrele aforisme ale menționatei școli. Problemele economice insuportabile nu prea erau nici atunci, nici acum, încurajabile pentru o asemenea îndoctrinare pleziristă (sonetul LXXXIX) :

La orice unce-carne de pe mine,
O sută livre de tristețe-atîrnă,
Ce-i tihna nu mai știu, și-orice mă stîrnă
Cît timp, la bani, muierea contu-mi ține !

Parcă mi-ar frînge os cu os, cînd vine :
— Fii econom ! Și bagă bani în urnă,
Că, după aia, bani cîți vrei se-nturnă ! —
Mai bine m-ar zvîrli-n mormînt, mai bine !

Un alt infern nu știu să mai s-aștearnă,
Precum economia blestemată :
Deloc n-o sufăr, parcă-mi plouă-n iarnă !

Ce viață sfîntă, binecuvîntată,
Spre care-ăi medici din Salern ne-ntoarnă ?
Vrei sănătate ? Fă ce-ți place ! — Iată !

E interesant de știut că „plăcerile“ lui Cecco erau pozitiviste, în sensul că opțiunile sale urmau opiniunile științei medicale existente atunci, necum de a se orienta după obscurantismul vrăjitoresc sau religios din Evul-Mediu.

În acest sens, cu puțin înainte de a se prăpădi bătrîn-său, invocînd Moartea, fie a lui, fie a tatălui său, printr-o dilemă oricum salvatoare, deși trata situația tragică printr-un umor negru, găsește ocazia de a-și manifesta și o dorință lucidă, repauzarea la băi, ceea ce apărea pe atunci drept un lux (sonetul CIV) :

Scanned with OKEN Scanner

De nu-mi crezi, Moarte, ruga mea ingrată,
Fii hotărîtă-ntr-un verdict total ;
De bine fie-mi or de-un rău fatal,
Dar hotărăște-te, cît mai de-ndată !

Și fire-aș dărăcit și să mă bată
Cîți grunji de sare-s la Grosseto-n val ;
Verdictul ce-ți propun, să vrea, egal :
Or eu să mor, or fiara-mpielițată !

Din treaba asta, doar de bine-am parte :
De mă omori, destul cîștig mă umple,
Scap de necazuri, viață-i, ci nu moarte !

Pe hoțul de Sálvagno-l stingi ? Apăi,
Vezi, Moarte-acum cam ce-o să mi se-ntîmple ?
Voi sta la Siena, cu-ăi bogați, la Băi !

Se pare că, nici după obținerea moștenirii dorite, pă-gubosul Cecco n-a ajuns să-și împlinească legitima do-rință a tihnei și tratamentului balnear, revărsîndu-și în schimb focul asupra unui parvenit, de origină joasă, care-și poate permite asemenea înfumurări (sonetul CXXXIX) :

Se dă drept mare-ăst țopîrlan de bîlci
Și cutezanța-i e-ntr-atît smintită,
Că n-ar putea nici lumea să-l înghită,
Cît se-mpăună și se umflă-n gîlci !

Puneți-l, vai, să bată-abaua-n furci,
Ca mai nainte vreme-obișnuită ;
De nu mi-ar împuia mintea dogită,
Nu mi-ar păsa de el nici cît de-un spîrci !

Spuneți-mi, n-am dreptate să mă plîng,
Dacă-l suport, căci pute-oriunde treci,
Pe-acest Lapo di Pagno, ăst nătîng :

Vezi cum s-alint-a fi vrun nobel, deci,
Și — zor, nevoie — fugi la Băi, drum lung —
El, ce-n Abruzzo-și are loc de veci !

Este vorba în acest ultim sonet despre mult renumitele băi de la Pozzuoli, situate geografic destul de departe față de Siena, iar în ceea ce privește individul ironizat, se citează, ca o temă comună, un text din Dante, din *Paradisul* — XVI, 56—57, prin care acela detestă, deopotrivă, îngîmfarea josnică a mîrlanilor orășenizați de curînd, plîngîndu-se că a trebuit să sufere putoarea țopîrlanului din Aguglion și a celui din Signa (*...„sofferin lo puzzo / del villan d'Aguglion, di quel da Signa"*).

Lui Cecco îi plăcea în tinerețe să-și păstreze rangul social și noblețea, chiar atunci cînd era lefter și împușca francul (florinul), fără să-și bage în cîrd cu tîrgoveții zănateci și alte categorii detestabile, după cum afirmă în sonetul LXXXIV :

În timp ce-ndur răbdări și n-am un ban,
Chiar dacă mai ciupesc cîte-o lețcaie,
Cum vinu-apit cu două părți se taie,
Mă simt mai laș decît viteaz — Tristan !

Cu capu-n piept prin lume trec avan,
Ca javra de pripas gonită-n ploaie,
Și sufăr zi și noapte-acea văpaie,
Nevrînd să fiu, vezi Doamne, țopîrlan !

Dar dacă mi să-ntîmplă-aiurea, hăț ! —
Ca-n undiță, niscai bănuți s-agăț,
Trîntesc cu ei un chef cum două nu-s,

Că pîn' a-i fi avut, mi s-au și dus :
Nu-mi place să-mprumut la cămătari
Ca popii sau călugării tîlhari !

Atunci firea-i irascibilă se întărîtă împotriva lui însuși și a tuturor, înveninîndu-i apucăturile și sila de semeni (sonetul LXXXV) :

Cînd n-am piștari, oricine mă evită,
Nici pare-a mă ști-n lume nimerica,
Măcar de-i cînt, or sun cimpoi de vită,
Făr-o para rotundă — tot nimica !

De zac pe-un țărm, în cumpănă cumplită,
Nu-mi saltă nimeni greul, p-atîtica !
Mă strîng ca lestu-n nava părăsită,
Mi-ascund privirea, ca să-mi tăinui pica !

Și răbufnesc, suspin c-o forță cruntă,
Ca Mongibello șuierînd pe goarne,
Urlînd ca lupul hămesit de carne

Și tot ce nu-mi priește, nu mă-ncîntă,
Mă guvernează-nspre cărări nevrute :
N-am nici un scut ca-ntr-asta să-mi ajute !

Sarcasmul impetuos și firea lui otrăvită își caută „victima", stigmatizînd-o la stîlpul infamiei cu o forță burlescă de autentic portretist. Ilustrativ poate fi și sonetul CXXXV, dintr-o corespondență cu Dante, în perioada campaniei contra Arezzului. Din acest sonet, reiese că amîndoi se amuzaseră, printre altele, de „calitățile" unui comandant grandoman, demascînd fudulia acelui ofițeraș franțuz și țănțoșenia lui pompierească :

Să las de-o parte farsa cu Becchina,
Dante-Aligher, să-ți spun de comandinte :
Drept ban de aur tinicheaua-și vinde,
Zahăr de Caffa-și laudă salina !

De mătură-i, cînd crezi de grîu, făina ;
Turn pare, cînd e-un balconaș cuminte ;
O gaie-n chip de șoim vrea să-ți prezinte ;
Și-ți pune-n față, drept cocoș, găina !

Sonet al meu, te du pîn' la Florența,
Femei și fete vei vedea-ntr-acelea :
Le spune că-i, din el, doar aparența !

Voi povesti și eu de morcovelea
Lui rege Carol, conte de Provența,
I-oi tăbăci, cum știu mai bine, pielea !

Scanned with OKEN Scanner

Portretul e ticluit printr-o suită dialectică de contrarii amuzante și vorbe de duh, în cele două catrene, iar terținele prind un ton mai direct și vitriolant.

După unii, personajul respectiv ar fi fost Diego de la Rat, venit la Florența în 1305 și rămas căpitan în solda Comunei, după alții era Amerigo de Norbona, atașat de regele Carol II florentinilor drept căpitan de război în 1289.

Se mai menționează că, la campania împotriva Arezzului, culminantă cu bătălia de la Campaldino, a participat și un contingent de cavaleri trimiși în ajutorul Guelfilor de către comuna Sienei, contingent din care a făcut parte și Cecco.

Cît privește familiaritatea și „intimitatea“ lui cu acel „rege Carol, conte de Provența“, care era Carol II de Anjou al Franței, moștenitor al comitatului Provenței și regatului Neapolului, este, de bună seamă, o scornire ceccoliană, hiperbolizînd cazul și importanța neglijabilului ofițeraș și se înscrie printre „șarjele“ lui antimilitariste.

Picturalitatea sonetului de mai sus este una din calitățile stilistice ale lui Cecco, dar am văzut mai înainte arta lui de a portretiza nu numai oameni ci și caractere prin tehnica replicii ascuțite, prin disputa cu arțag sau epigramatică a „vocilor“ citate, de data asta fiind important tonul și muzicalitatea frazării.

O asemena portretizare meșteșugită aflăm și în sonetul CXXX, în care o femeie, probabil Pina, se înfurie, la un moment dat pe Mino, alt cunoscut de-al lui Cecco, și arătîndu-i aceluia doar o bucățică de „atîtica fier“ („cotanto feruzzo“), probabil o mică armă albă, aproape inofensivă, îl amenință s-o ia din loc. Dialogul dezvăluie lașitatea curtezanului Mino, precum și limbajul sofisticat sub care își drapează falsa demnitate :

— Pentru-atîtica șiș, zi-mi, Zeppa, oare,
O poți lua-n trap, cînd țip, de-mi vine-o toană ?
— Io îți răspund și-ți zic c-aș fi în stare ;
Socot că-ți place-al meu răspuns, cucoană ?

Scanned with OKEN Scanner

— Vai, pot s-afirm, ești ca vîrtejul care
Din fugă-mproașcă văluri pe bulboană !
— Mai bine-o-ntind, decît s-aud cîntare,
Că prea tîrziu, fiind laș, o luai la goană !

— Ușcheală-acuș ! Da' nu-mi fă mutrișoare
Dacă te-arunc în brînci, m-ațîți prea tare
Și nu-ți mai garantez pentru persoană !

— Vai, dragoste, ți-i voia suverană !
Și n-ar fi nimeni ce mi-ar da dojană
Că m-a făcut s-o șterg vro fiteșcare !

Despre teatralitatea multora din sonetele sale, în care Cecco a excelat, am vorbit pe larg, exemplificînd cu unele lucrări care l-au impus ca mare meșter al dinamismului scenic, prin veritabile *Sonete-scenete,* în care vioiciunea replicilor capătă scînteieri de amnar, reverberate surprinzător prin prizma și impecabilitatea formală aleasă, de o esență concentrată și expresivitate concisă la extrem.

Dacă Cecco ar fi fost un pedagog sau l-ar fi atras latura moralizatoare a lucrurilor, el ar fi putut să devie un fabulist de primă mărime, așa cum atestă sonetul CXLVIII, care devine, precum vedem, o fabulă exemplară, cu morala apostrofată în terțina finală, eșantion demn de creațiile lui Esop :

Cum sta asinul, astfel, p-un imaș,
Cît un cuptior umflat, păscînd pe-o marne,
Se vede oglindit și mintenaș
Urechile-i apar cerboaice coarne !

Și zice : — Șanțul ăsta trece-l-aș !
Sări-l-voi bine, fără greș ! — Ci-n darn e,
Cercînd să salte peste șanț, ei aș ! —
D-a dreptu-n mijloc fu să se răstoarne !

Atuncea scoase-un răget, detunînd :
— Vai, mie, dacă n-am gîndit, măcar,
Acuma văd prea bine că-s măgar ! —

Scanned with OKEN Scanner

Smintitu-aspiră cu-nțelepții-n rînd,
Dar, dacă-i pus, cumva, la vro-ncercare,
Vezi, cît de colo, mutra care-o are !

S-ar zice că, în ordinea prezentului *Cançonier,* nu primează factorul cronologic, datorită poate unor lucrări răzlețe sau adăogite accidental, însă, în mare măsură și prin aportul cercetătorilor ulteriori, cele mai multe dintre faptele relatate și împrejurările în care s-au petrecut au o înlănțuire logică și se poate urmări suita unui veritabil roman psihologic, alcătuit din cahle-sonete mozaicate oportun, structuri de tablete și secvențe cinetice.

„Filmul" vieții pasionale și lirice a marelui poet se desfășoară incitant și pe ecranul actualității, constituind o operă trainică și perenă.

„Reîmprospătarea faimei poetice" a lui Cecco Angiolieri, așa cum își propunea cercetătorul modern Alessandro D'Ancona, merită cu prisosință acest efort, pentru ca scoțîndu-l din colbul bibliotecilor, să-i urmărim imaginea vie și nepieritoare.

Este foarte probabil că, așa cum reiese din întregul *Cançonier,* Becchina nu era o salonardă și nici cultivată cu elogiile lirei, ceea ce ne face să credem că sonetele lui Cecco nu sînt rodul întîmplător al unei legături spiritualizate și comunicări de rafinament epistolar. Mai mult chiar, cred că prea puține dintre ele ar fi căzut sub privirile Becchinei, spre norocul nostru, căci poate multe dintre ele ar fi fost rupte cu irascibilitate feminină și inconștiență candidă, pierdute pentru istoria literară.

Pentru noi, cei de azi, importanța și locul lui Cecco sînt asigurate în zorii literaturii moderne și contemporane, opera lui fiind de o profundă luciditate și conștiență de sine valorică, recunoscut ca șef de școală a stilului comic, realist.

Grotescul, vulgaritatea și caricaturalul vieții cotidiene, în spiritul celor mai buni scriitori latini precum și al celei mai învederate tradiții burlești *(giocosa),* sînt evocate cu o forță neobișnuită, propulsată de hiperbolizarea

Scanned with OKEN Scanner

frapantă a imaginației sale fără egal și noi vedem într-însul apariția fermecătoare a *primului mare sonetist universal*.

*

Începuturile *Sonetului Italian*, deci și ale celui universal, coincid cu începutul secolului al XIII-lea și după școala siciliană, din care Pier delle Vigne și Iacopo da Lentini sînt presupușii „inventatori" ai acestei noi forme fixe, apar în lirica italiană *două direcții* prerenascentiste.

În primul rînd, aceea instaurată de bolonezul Guido Guinizelli pe care Dante o va intitula *Dulcele Stil Nou*, adorîndu-l pe acest poet ca pe un „înțelept" și „părinte" al său.

Iubirea devine, prin motivul stilnovistic al femeii angelice, suportul fundamental al acestei noi școli și frumusețea femeii marchează conceptul de bază al elevației filosofice și contemplării divinității, preconizînd neoplatonismul Renașterii.

Limba în care se exprimă această poezie este cu grijă aleasă și concordanța în epoca respectivă cu o avîntată preocupare către științele naturii împrospătează, totdeodată, și diversitatea imagistică precum și profunditatea conceptelor.

Cea de-a doua direcție prerenascentistă se dezvoltă paralel cu stilnovismul și oarecum antagonic, profesînd o poezie de forță realistă, plină de confesiuni directe și confidențe chiar intimiste, o poezie cu caracter satiric și autobiografic, din care foarte adesea anecdotica sentimentală și general psihologică stîrnește rîsul, în pofida unor situații deseori tragice.

Nu se poate contesta însă gravitatea care îl caracterizează pe Cecco. Deși mai există dubii asupra unor sonete din corpusul angiolieresc, fiind atribuite lui Meo dei Tolomei, prietenul său, ori numai asupra valorii lor particulare, totuși „Cantonierul" de față denotă, în totalitatea lui, un *opus* de netăgăduită originalitate și de o forță expresivă inconfundabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Sub aspectul strict formal, sonetul lui Cecco își însușește o flexibilitate excepțională, mulîndu-se bine mai întotdeauna pe conturul impetuos al gîndirii și ideilor sale, cu excepția firească a unor texte obliterate, deteriorate de copiști sau a unor formulări mai puțin clare și reușite.

Expresia „*fonte di cautele*“ echivalentă cu „*izvor de isteține*“, este un apelativ acordat lui Cecco, după cum mărturisește, din fragedă tinerețe (am transpus prin : *Izvor-de-duh*) și dacă ne-am încrede acestei note autobiografice, lucru de bună-cuviință și dealtfel justificat prin strălucitoarea lui operă *viitoare*, reiese că fusese stimat încă din junie și apreciat prin înțelepciunea sa, învinuind numai Amorul pentru iminenta lui decădere (Sonetul XIX) :

Amorul, fiindcă-i crunt și mi-i dușman,
M-a-nfrînt, ca pe dragon Sîntul Mihai,
De văd prin papuri lumînări, încai :
Zi-mi, bine-mi stă cu năluciri în van !

Moșneag isteț, mă știu de băetan,
Izvor-de-duh, pruncie m-alintai ;
Dar iată, precum Crist domnește-n rai,
Io-s al Zmintelii — nu contest ! — sultan !

Dar cel ce-asupra-mi imputări năpustă,
Nu-l cred că vede-ntr-o oglindă justă,
Cît forța-nfrînge mintea luminoasă.

Speranța-ntru mai bine-o fi-n vrun for ?
Nu-i de știut, ba chiar că pot să mor...
Să spuie-oricine, orice-o vrea, nu-mi pasă !

Contrar stilnoviștilor, care divinizează apariția iubitei, aureolînd clipa primei iubiri și păstrînd asupra ei nimbul fascinației și fidelității continue, Cecco se scutură de această erezie sentimentală, rectificîndu-și total poziția (sonetul IV) :

Dea Domnul blestemată, stînsă fie
Clipa dintîi cînd eu mă-namorai
De cea care s-amuză d-al meu vai,
Uitîndu-și orice altă bucurie !

Și n-are-alt chin, doar chinul ce-mi dă mie,
Că-n trup de om alt zbucium n-a fost mai
Cumplit d-atît : Și tot n-ajunge-ncai,
La inima-i de iudă, rea-n drăcie !

Și-alt gînd ea n-are, doar cum o să poată
Să-mi crape-n țăndări inima amară :
Și de-acest gînd nu-i, cît de cît, mișcată !

Da' nici nu pot din ea să salt pe-afară,
P-atît mi-i mintea oarbă-ngreunată,
Că rabd, ca omu-n jug, trăgînd să moară !

Despre teatralitatea, dramatismul, tragismul și farsa celor mai multe dintre sonetele lui Cecco am mai discutat anterior ; totuși, pentru a privi mai cu atenție și analiza mijloacele rafinate pe care le folosește el în asemenea sonete dialogate, vom expune aici unul ce ar putea fi considerat drept prototip al măiestriei sale în această tehnicitate bine închingată și de un perfect echilibru structural.

Iată acest sonet :

XXX

— O unce carne-o livră răutate,
De ce-ți arăți al inimii pospai ?
— Nu ești zmintit, c-aștepți, pe-mbelșugate,
La mare preț, ce vrei să tîrgui, hai ?

— D-a tale vorbe inima nu-mi zbate :
Cu cît mai rău zici, am speranță-ncai !
— Socoți că-ți pică trufandaua, frate ?
Pe legea mea, ți-o jur că n-o s-o ai !

— Acuș văz bine io că-mi piei d-amoare,
Căci nu-i de spus fățiș ce-ai spus, curat,
Decît din inima-nfocată tare !

— Hei, mult tot toci pe chestia-aia piua ?
Păi, ține-o-așa, fii binecuvîntat !
Te-asigur că mi-ai dat azi bună ziua !

Aspectul sinoptic al acestui sonet vădește o atare ordine ce poate fi socotită făr' de reproș. Într-adevăr, replicile (cîte trei pentru fiecare voce) împărtășesc și aceeași cantitate de versuri pentru fiecare (cîte șapte versuri), fiecare catren oferind cîte un distih amîndorura, iar terținele sînt, la rîndul lor, alternante, dar și legate prin rimă.

Din distih în distih, replicile își întețesc arțagul, accentuînd gradația tonului (deși, formal, cantitățile rămîn egale), iar terținele lărgesc de puțin concluziile celor doi, la fel de inadecvate, pe cît de egale în întindere, certificînd confruntarea răspicată.

În privința conținutului, astfel dozat, asistăm la o scenă care, dacă n-ar fi comică, petrecîndu-se în intimitatea celor doi îndrăgostiți, ar fi dezgustătoare. Comicul reiese din faptul că interesele celor doi sînt disparate, astfel încît iubirea este, pînă la urmă, negociată ca o marfă, deși pare că poetul ar prefera tratativele amorului mai diafane, mai „stilnoviste" !

Analizînd primele două versuri ale acestui sonet, vedem că, de fapt, reproșul poetului e foarte concret („O unce carne-o livră răutate / De ce-ți arăți al inimii pospai ?") iar exprimarea invocă atmosfera pieții și a tîrguielilor casnice diverse, unde pare că s-ar fi produs întîlnirea.

În primul rînd, locul sugerat acestei întrevederi amoroase pare de domeniul parodiei și al vulgarității, dacă îl comparăm cu catedrala și strana Beatricei, spre care își ațintea ochii Dante, folosind și chipul unei distinse doamne drept paravan !

Putem spune că, încă începînd de aici, după însuși *cadrul* în care se declanșează și e angrenată iubirea celor doi poeți cu temperamente atît de diferite, se desparte

însăși lirica italiană, urmată de cea universală, pe cele două direcții prerenascentiste pe care le analizăm.

Zăbovind încă asupra primului vers din acest sonet, care-i reproșul permanent al îndrăgostitului Cecco, vom fi incitați la o ingrată statistică și un meschin calcul procentual. Ei bine, acest calcul trebuie să țină cont de precizările comentatorului Steiner : „pentru orice uncie de carne există în Becchina o livră de răutate, deci de 16 ori mai multă, dat fiind că uncia este a șaisprezecea parte a livrei“ !

Totuși, pentru a face o evaluare exactă, rămîne de știut cîte uncii cîntărea pe atunci Becchina, dar această precizare nu ne este împărtășită nicăieri de către Cecco.

Apreciind arbitrar că Becchina ar fi fost de talie mijlocie și ar fi cîntărit, să zicem, 60 kilograme, adică aproximativ 2 100 uncii, o uncie comercială fiind echivalentă cu 28,34953 grame, ea ar fi cumulat 35.600 uncii sau 960 kilograme — aproape o tonă de răutate !

Dealtfel, de acest joc al proporțiilor directe se mai lasă furat Cecco și într-un alt sonet (LXXXIX — pe care l-am transpus în acest eseu ceva mai înainte, cînd a fost vorba de acel principiu „placebo“, iar Cecco se văita că „economia îi este insuportabilă“).

Acolo, tot în primele două versuri, el se căina în de sine : „La orice unce-carne de pe mine, / O sută livre de tristețe-atîrnă... (*„Per ogni oncia di carne che ho addosso / e'ho ben cento libre di tristizia“*).

Necunoscînd nici greutatea lui Cecco, nu putem stabili cantitativ nici datele acestui raport. E cert însă că, dacă în sonetul XXX aprecierea devine ironică, răutatea Becchinei amplificîndu-se de șaisprezece ori față de greutatea ei totală (960/60 kg.) apoi tristețea lui Cecco trebuie apreciată drept colosală, cîntărind de o sută de ori mai mult decît propria-i pondere !

Asemenea calcule pe care ni le propune într-unele din sonetele sale glumețul Cecco nu sînt chiar invențiile sale, ci ele se caracterizează printr-o spiritualitate folclorică a cimiliturilor și ghicitorilor poporane, care îi puneau la grea cumpănă chiar pe cei eruditi, încă din vremuri antice.

Scanned with OKEN Scanner

Vom reaminti, cu această ocazie, duelul (ipotetic) dintre Hesiod și Homer, cînd, ajungîndu-se la cea de a patra probă (de cunoștințe istorice și aprecieri matematice) Hesiod ar fi spus, ca examinator : „Mai am o singură-ntrebare : să-mi spui anume cîți ahei / Au întovărășit Atrizii, venind să cucerească Troia ?“ Iar Homer ar fi răspuns printr-o astfel de problemă aritmetică : „Se deslușeau cincizeci de focuri aprinse și în fiecare / Vreo cincizeci de frigări și flăcări roteau tot cincizeci de fripturi : / Mîncau din fiece friptură trei ori trei sute de ahei“.

Asemenea calcule, fără calculatoare, erau de durată și incomode pe timpul acela, ridicîndu-se uneori la progresii înspăimîntătoare, ca în povestea șahului, dar ele făceau amuzamentul matematicienilor de ocazie, păstrîndu-ni-se, însă, modalitățile lor pînă în zilele noastre, cînd încă se mai fac asemenea concursuri cu întrebări pentru imaginație și inteligență cu „încuietoare“ ermetică pentru orice „sfinx“.

Fără să vrem, noi înșine ne-am lăsat prinși într-un asemenea joc al supozițiilor, ducîndu-ne cu mintea pînă la acel vulcan combinatoriu izbucnit din cele 10 sonete ale lui Queneau : *„Cent mille milliards de poèmes“ !*

Căci, fără îndoială, misterul pitagoreic al numerelor a preocupat lumea din toate timpurile și acest mister s-a reverberat nu numai în preocupările oamenilor de știință ci și în literatura poporului ca și în cea cultă. Iată dar că poezia lui Cecco Angiolieri devine un punct de referință important în lirica universală, cancionierul său nefiind un simplu opuscul de atenționare strict biografică, nici numai de imediată consemnare a faptului divers, ci constituindu-se drept o temeinică *operă* de elaborare artistică, într-o viziune originală și complexă, prelucrînd cu măiestrie temele consacrate în epoca sa.

Din acest sonet (XXX) cu amplitudine analizat aici, se vede clar că poetul se afirmă cu lucid rafinament într-un climat de cultură bine constituit și că, pendulînd spectaculos între modalitățile creației realist populare și cele stilnoviste, imitîndu-le pe amîndouă cu o deplină virtuozitate, realizează cu aplomb și glumeață vervă un

stil propriu, care inaugurează acel curent antitetic și demitizator, așa-zis al *Antipoeziei.*

Acestui curent îi va da curs mai apoi Burchiello (1404—1449), care impune expresia *„rimare alla burchia"*, ceea ce indică o versificație contorsionată și bizară în combinații, după capriciile unei fantezii total nenoimite, ceea ce duce la gratuitate și absurd, acționîndu-se și formal asupra sonetului, care devine *sonetto caudato.*

Noul registru liric, anticonformist și rebel la tradiția stilnovistă, e îmbrățișat cu fervoare și de către Francesco Berni (1497—1535), care, ironizînd filonul liricii neoplatoniciene, lansează „Dialogul contra poeților" *(Dialogo contro i poeti* — 1526) de fapt împotriva poeziei aulice, solemnă și prețioasă, propulsînd bunul — simț al glumei *(burla)* de stil realist popular, prin versurile sale sarcastice declanșînd așa-zisa poezie bernească *poesia bernesca),* printr-o largă emulație imitativă.

Principiul acestei antipoezii pe care o instaurează Cecco Angiolieri este *antiteza dintre conținut și formă,* tratîndu-se teme total minore într-un registru retoric de mare pompă, cu pronunțat caracter parodic.

Opunînd-o pe Becchina, Beatricei (observăm că numele celor două femei iubite încep cu aceeași deschidere de gură și aceleași inițiale !) Cecco Angiolieri impune literatura parafrazei ironice și a parodiei, cu *tentația întoarcerii la realitate* și a *punerii lucrurilor în ordinea lor firească,* într-un spirit justițiar care nu iartă pe nimeni, nu numai pe scriitorii lingavi și panegiriști, dar nici pe seniori, papi, regi și împărați, laolaltă.

*

Sonetul lui Cecco Angiolieri reprezintă, așadar, mai mult decît un simplu exercițiu de stil sau o banală hachiță amoroasă, el marchează o reacție puternică, atît pe plan liric cît și social, încetățenind în atmosfera artificioasă a epocii respective un suflu proaspăt și o manieră de viitor.

Totdeodată, asistăm la o fenomenologie inedită a *sonetului ceccolian.* El prinde viață în-de-sine, ca pasărea Phoenix, beneficiind de *personificarea* poetului, al cărui

Scanned with OKEN Scanner

mesager și prieten în orice împrejurare, oricît de grea, se va dovedi pentru de-a pururi.

În mod reverențios și ca un suprem omagiu, *personificarea sonetului* poate fi atribuită chiar iubitei sale, printr-un miraculos *increat* al Iubirii, după cum se atestă prin actul său de naștere (sonetul XLII) :

Orice bun lucru e-ncreat, firește,
Se naște din Amor, ca fructu-n floare,
Pe om Amoru-l face de valoare,
Ba, chiar, asemeni brută nu găsește,

Ce nu-i printr-însu-mpodobit domnește,
Să nu-l mai recunoști din transformare ;
Așa că-i drept și nu spun vorbă mare,
Distrus să fie, mort, cin' nu iubește !

Pe om pui preț cîtă-i blîndețea-n sine,
Făr' de Iubire, nu-i nici bunătate :
Așadar, adevărul mă susține !

De-acum, te du, sonet, neștiind hodina,
La-ndrăgostiții lumii, toți și toate,
Și spune-le că te-a făcut Becchina !

Ceea ce marchează deliciul și particularitatea acestui sonet este ultima terțină, care constituie un adevărat certificat de *geneză a sonetului* — opera sa, pe care, în conformitate cu creația naturii (din primul catren) i-o atribuie Becchinei, personificarea și incarnația Iubirii. *Sonetul* nu este un dar sau madrigal oferit iubitei, ci el este darul Becchinei pe altarul Iubirii, pentru toți îndrăgostiții din lume !

Această sublimă revelație, departe de a fi *„prea puțin din Cecco"*, după cum nota Steiner, este, dimpotrivă, conformă cu grandioasa generozitate, prin iubire, a geniului angiolieresc.

Pe cît de generos și de blajin se arată poetul în clipele sale de intensă iubire, pe atît de încrîncenat și furios apare în stările de impas, învăpăindu-se ca un veri-

tabil Savonarola, care înlocuiește amvonul cu vocea violentă a *Sonetului* (XXVII) :

Hei, inimă, nicicum nu te mai bucuri
Din ce-ai văzut, or auzit, ții minte ?!
Chiar aerul mă-nțeapă-n nări, fierbinte,
Cînd despre doamna mea aud noi lucruri !

C-a zis : cînd vrea, din stele-și face ciucuri,
Decît cu-ăst drept să-mi fie-ngăduinte,
Pășindu-mi, prea umilă, dinainte,
Iar tălpile să-i calce ca pe ruguri !

Ci moartea însăși mie mi-ar fi viață
Și-aș vrea să mor, c-o ultrabucurie :
Mai bine-o moarte s-ai, decît o mie !

Te du, sonet, și-i ieși femeii-n față,
Și zi-i că de-a mă-ntoarce-n ieri nu-i lezne,
C-aș bate-o dintr-un bici cu zece plezne !

Ultrabucuria morții, pe care o invocă aici poetul, ar fi o transpunere a lui *„morir transvolontieri“* — creație lexică hiperbolizantă, aparținînd lui Angiolieri. Asemenea efecte, mai mult sau mai puțin forțate, întîlnim și în poezia modernă — *„ultrasentimentele“* generației tinere.

Din lectura sonetului de mai sus, putem avansa și o altă speculație, poate cam hazardată.

Literatura științifico-fantastică de astăzi pretinde că a imaginat Mașina Timpului pentru călătorii retrograde în istoria omenirii. Iată însă că însăși imaginația lui Cecco, cu mult înainte, a „inventat“ această posibilitate *„retornar en ieri“* nu pentru a cerceta istoria omenirii, prin „tunelul timpului“, ci pentru a retrăi un *ieri* autentic, eliberat de dragostea sîcîitoare a Becchinei, cînd, necunoscîndu-i încă tirania, ar fi putut să-și permită a o biciui cu cnutul împletit din zece șfichiuri !

Teribilismul ceccolian nu se dezminte nicicînd și pentru acțiunile sale imaginative apelează la ajutorul neprecupețit și totdeauna apropiat al *Sonetului*.

Scanned with OKEN Scanner

Sonetul însuși, ca și în alte împrejurări din acest cantonier, devine mesagerul curajos al gîndurilor poetului, capabil să se prezinte iubitei și să-i comunice sentimentele sau iritările sale. Este o manieră literară de epocă, procedeul fiind întîlnit și la Dante, mai apoi și la Petrarca etc., dar la Cecco nu rămîne doar o grilă formală ; sonetul este, într-adevăr, vivificat, căpătînd mima și sentimentele sale cele mai intime, înfățișîndu-se drept emisarul sau advocatul său, ca un fel de alter-ego mai penetrant și mai reprezentativ, precum se vede atît de limpede această învestitură în următorul mesaj-rugăciune (XXVIII) :

Sonetule, cum n-am vrun mesager,
La draga mea ca să-l trimit acu'
Prin voia Domnului, chiar tu te du
Din partea mea — fă bine tot ce-ți cer !

Să-i spui că de iubire-s stins și pier
Cît gentileța-i nu m-ajută, nu ! —
Cînd îi vorbești, stai mai de-o parte tu,
Fiindcă-s gelos p-oricine, cu disper !

De m-ar învrednici să mă vrea serv,
Chiar dacă-ntr-asta nu mi-ar fi prea bine,
Promit, din partea mea, c-am să observ

Tot ce, în mod gentil, i se cuvine
Leal îndeplini-voi toate cele,
Milostivindu-mi chinurile mele !

Patosul cu care se adresează „Sonetului", dîndu-i îndemnuri, atrăgîndu-i atenția prin recomandări comportamentale și norme de conduită, pare o gestică în oglindă, o repetiție de ritual, alegîndu-și mima cea mai favorabilă, prin paravanul căreia să transpară toată grația de care ar fi capabil. Dar chiar și în asemenea ipostaze grijulii, hazul izbucnește din firea exagerat de scrupuloasă și neîncrezătoare a poetului, care aruncă un străfulger de gelozie chiar asupra „mimului" său propriu !

Personificarea sonetului îi permite, prin hiperbolizare, să sarcastizeze importanța teatralizantă, manierele și pedanteriile medievale.

Cel dintîi vers al sonetului de față *(„Sonetto, da poi chi'i non trovo messo")* marchează spectacular sărăcia lucie și singurătatea poetului, care n-are altă porta-voce decît poezia însăși, *Sonetul* său.

Într-un alt sonet (C), Cecco va fi și mai explicit în această privință : „Iar eu, nemernic, mă găsii cu cale / Să fiu și-ndrăgostit, deși-n strîmtori, / Cînd nici de curier n-am bănișori, / Dac-aș cita pe vrunu-n tribunale !"

În sonetul-portret asupra ofițerașului angevin, pe care-l comunică prietenului Dante Alighieri (CXXXV), Cecco îi dă misiune *Sonetului* de a merge cu știrea și defăimarea lăudărosului militar și pe alte meleaguri, („Sonet al meu, te du pîn' la Florența, / Femei și fete vei vede-ntr-acelea / Le spune că-i, din el, doar aparența !"), în vreme ce el își propune să bată drumul pîn'la Curtea regelui Carol (probabil cea din Sicilia, unde-i leagănul propriu-zis al *Sonetului),* socotindu-l bun de încrederea ce-i arată.

Într-o altă situație (Sonetul XLVII), poetul ne destăinuie că :

Iubita mea-mi trimite vorbă ca
Ne-ntîrziat s-o văd, cît mai curînd,
Pe cea mai dreaptă cale apucînd
Și sănătos să fiu, s-ajung la ea !

Și cică-i bate-amarnic inima
Și pîn-o fi ziu-aia, pînă cînd,
Ea va muri de dorul meu arzînd
Zi, noapte, tot pîndind de-s eu ori ba !

Poftim ce noutăți mi s-au adus !
Și, domnule, mă tem că n-am mijloace :
Pînă la ea-s trei zile și mai va...

Cal, n-am ; să merg pe jos speranțe nu-s !
Pe zi, cam patru leghe : cum v-ar place ?!
O, Doamne, vezi, de-o pot eu ajuta ?!

Ardența nerăbdătoarei iubite pare că stimulează năzurosenia poetului, altădată grăbit la culme, dar vorbirea lui în-de-sine pare tot un sfat de cumpănă cu *Sonetul*, care se ivește și cu această ocazie.

Absența *calului*, de care se plînge, ar putea fi foarte bine suplinită de acest sonet, care-i „poartă" instantaneu sufletul spre iubită.

Fabulația calului în folclor este recunoscută drept o apariție benefică, fiind tovarășul, protectorul la nevoie, sfătuitorul și cel mai bun prieten al voinicului din basme, avînd și rolul de crainic, mesager al acestuia și tactician în lupta cu zmeii.

Precum se vede, același rol minunat precum *Calul* în viața *Eroului*, îl joacă *Sonetul* în viața agitată a Poetului, într-asemenea măsură, încît oricine l-ar putea trage la răspundere : „— Cecco, vezi, sonetu-ți minte !" (LXX), dacă ar fi vreo fisură în cuvintele și argumentele sale.

Rolul său de emisar și cărăuș al Amorului, cam cum ai da, astăzi, un simplu telefon, scurtează distanțele și implicit timpul comunicării, *Sonetul* declanșîndu-se automat, cu viteza gîndului, cum preconizau basmele și cum realizează instantaneu tehnica modernă.

Animismul formei, ca procedeu stilistic, îmbracă diferite modalități, iar la Cecco, în afara metamorfozei cabaline, mai impresionantă devine apariția zoomorfă a *Sonetului* în preajma sa, ca martor al ultimului tragic și izbăvitor eveniment ce-l așteaptă poetul — spînzurătoarea (Sonetul XX) :

Pe vremuri, auzind de-un florentin
Că, din durere și din desperare,
S-a-njbilțuit într-o spînzurătoare,
Mi se părea că-i vrun mister divin !

Acum chiar moartea-mi pare-așa puțin
Pe cît de singurel un biet pietrar e,
Tăind la piatră ziulica mare,
Și bînd, spre seară, un stacan de vin !

Dar io-ndurai durere-atît de mare,
Încît socot pedeapsa morții ca
De-o sută mii de ori mai cu-ndurare,

Cum spune și Sonetul — caznă grea,
Ba-i chiar mai mare și-o voi demonstra,
Cu mai puțin de două funioare !

Sonetul rămîne, astfel, asemeni unui prieten sau rudă apropiată, chiar și în ceasul cel mai greu, afiliat destinului său poetic și existențial, ca umbra din tinerețe a lui Peter Schlemil. Ideea sinuciderii anunțată de către poet afectează, deopotrivă, și soarta propriei lui sosii — *Sonetul !*

*

Majoritatea sonetelor lui Cecco Angiolieri sînt bine structurate în endecasilabi, respectînd formula de rimă a catrenelor ABBA—BAAB și combinații variate în terține, după formațiile CDE—EDC, CDE—CED (cu trei rime) sau CDC—DCD (cu două rime).

Uneori, însă, Cecco își propune dificultăți tehnice și rezolvări chiar mai grele decît însuși sonetul obișnuit. Astfel, sonetul XXII apare ca o bizarerie de înaltă virtuozitate și în ciuda lucidității poetului, nu prezintă viciul artificiozității :

Cu suflet trist din cauze o sută,
De-o sută
ori pe zi gîndii la moarte,
Sperînd că-n moarte
mi-aflu tihna vrută,
De tihna vrută
doar în somn am parte !

Ci-n somn am parte
de-o visare-urîtă,
Visare-urîtă
care leac nu-mparte,
Dar leac-mi-mparte
numa-ntr-o minută,
De-ar vrea-n minută,
cea care-mi dă soarte.

Să umblu-ndurerat, pre cinstea mea,
C-a mea
nu pare-a fi nici o lucrare,
De nu-i lucrare —
supărarea, rea.
Și-așa-i de rea
în viață-a mea-ntristare,
Că-i întristare
tot ce-n drum mi-ar sta
Și-alt drum să-mi stea
nu-l văd cu alinare !

I se reproșează, pe bună dreptate, rimele echivoce și simple *(morire — dormire — guarire — ire* sau *mia — via — ria* etc.), i s-ar fi putut reproșa repetiția insistentă a unor cuvinte, dar ceea ce este demn de remarcat e faptul că acest sonet bizar propune rime la jumătatea versului *(rimalmezzi),* rime interioare prin reluarea finalului de vers anterior, care nu cad întotdeauna exact pe cezură și nu respectă simetria versificației, ci au funcția unei inerții persuasive, pe cît de sonoră, pe atît de ideat-obsesivă.

Călcînd repetat pe urmele sonore anterioare, sonetul preia literar tehnica succesivității amplificate și suprapuse în trepte din canoanele muzicale religioase și poporane, realizînd o veritabilă fugă ideatică, prin rostogolirea sintagmelor ca premisele unui sorit, ceea ce produce o profundă încîntare polivalentă (laitmotiv fonic și conținut obsesiv).

Compoziția are o pauză structurală, un interludiu între catrene și terține, necesar pentru a-și întocmi concluzia sumbră și deși cele paisprezece versuri obișnuite ale sonetului se susțin numai în patru rime, mai ales dublate și repliate la moduri variabile în interior, totuși tensiunea se menține crescendo și impetuoasă.

Dealtfel, pentru a sublinia și grafic intențiile sale, sonetul original marchează prin cratimă arbitrară rima interiorizată, despărțind-o de restul versului, constituindu-se, astfel, o scară grafică (un fel de melc interior) în construcția proiectată a acestui sonet arhitectural.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce ne privește, la transpunerea lui românească, pentru a înlătura cratima arbitrară din original, spre a înlătura posibilele confuzii ale unui text și așa dificil de tradus, am recurs la grafica modernă a versului fracturat, pentru a-i releva treptuirea tonală și virtuozitatea componistică.

Nu putem trece cu vederea nici acel virtuoz sonet CXXX, excelent ca portret psihologic, dar care propune și un inegalabil și intraductibil exercițiu de stil, nu mai prejos decît cel al fugii muzicale, din sonetul XXII. Sonetul de care-i vorba, CXXX, prezentînd lașitatea personajului Mino Zeppa, a fost citat și redat în întregime ceva mai înainte.

De data aceasta, urmărind în original cu predilecție fluența versului ca-n stilul oral, cezurile și trecerile de la un vers la altul par să imite scriitura prozei, iar frazarea este atît de elansată, încît uneori rima e încastrată într-o silabă a unui cuvînt fracturat (nu numai ca aspect grafic, dar și ca schimbare de accent). Un exemplu poate fi rima versului 5 : *„ch'imi- / ti un...“* din *„ch'imiti“* silaba finală *(-„ti“)* fiind asimilată cu începutul versului următor (6). Ca o bizarerie în plus, sonetul e *birim,* adică e structurat pe o dublă rimă : *(imi* și *ia),* în totalitate !

Am încercat redarea originalului, ca tehnicitate, numai prin folosirea rimelor cu terminația în *-are* și *-ană.*

Rimele cu încălcare prin despărțirea silabică a unor cuvinte, cursivitatea grafică și fluența discursului prin *enjambementul* frazării, efortulde a croșeta un întreg sonet numai pe două rime, obsesivitatea formală și incantatorie a acelor *rimalmezzi* (rime la mijlocul versului), iată o serie de procedee savante și exerciții de stil dotate cu tehnicitate ieșită din comun, chiar și în modernitatea noastră, iată un studiu persuasiv și o rigoare liber consimțită a unui poet de talia lui Cecco Angiolieri, realizări ce au putut să rămînă colbuite, dacă nu total uitate, timp de atîtea secole ! Totuși, pînă la restaurarea virtuozului său cantonier, multe dintre sonetele sale răzleţite și recopiate au întreținut *aura epigonică* a operei angioliereşti.

Desigur că existau în epoca sa preocupări tehniciste comune și manierisme generalizate în studiul poetic al

Scanned with OKEN Scanner

limbii literare, dar aportul lui Cecco Angliolieri va apare abia acum într-o strălucitoare perspectivă, situat într-un central unghi de referință pentru lirica universală.

Ilustrativ, transpunîndu-l pe Sir Philip Sidney („Astrophel și Stella" — Ed. Univers — 1980), remarcam printre încercările stilistice ale sale, așa-numitul sonet LXXXIX, unic, care se construiește în întregime pe o succesiune birimă, ba, mai bine zis, chiar pe succesiunea a două cuvinte : *noapte-zi-zi-noapte,* cu o bacoviană obsesivitate a scurgerii timpului, cu o fundamentală obsesie a *Urîtului* în absența iubitei, același *Urît* la care se referea și Cecco în sonetul său XCI.

Nu cred că asemenea procedee, cum și o comună tematică, ar fi pur și simplu incidentale, ci cred că ele confirmă studiul conștient și persuasiv asupra unor repere conceptuale de elită angiolierească.

Și dacă poezia petrarchistă a înrîurit pentru multe secole lirica europeană cu vestitul „Cancionier" al lui Petrarca, mulți vor fi aceia care, asemenea cu poeții Pleiadei și precum însuși Sir Philip Sidney în literatura engleză, vor lupta pentru spiritul realist și vital din sonetele lor, pentru o lume vie și colorată, prin langaj și comportament, pe direcția poeziei comice și burlești îmbrățișată de Cecco Angliolieri, așa cum o va încununa cu lauri, mai tîrziu, uriașul Shakespeare.

Stilist de ținută remarcabilă, înmănunchind cele două formule prerenascentiste într-una proprie, expresivă și viguroasă, șnuruind cu abilitate literară desăvîrșită limba aulică a stilnoviștilor cu limba colorată de factură burlescă, Cecco Angiolieri nu-și dezminte nici vîna puternică a limbii populare, în ceea ce are ea mai sincer și frust, chiar dacă spiritul parodic și frondeur nu-l părăsește niciodată. Iată un asemenea sonet tipic (VI) :

Văleu, Iubire, tare-mi mai ești rea,
Văleu, mai rea d-atît n-ai cum fi, încă,
Văleu, o Doamne, asta-i partea mea ?
Văleu, iubind cît dragostea-i de-adîncă !

Văleu, celei ce-mi sparge inima !
Văleu, cui o chemare nu-mi aruncă !

Văleu, de iuda inimă din ea !
Văleu, cum nici n-aude, zici că-i stîncă !

Văleu, păștea-mi-ar clipa mea pustia,
Văleu, c-am văz't mîndrețea-i cum mi-apare,
Văleu, că m-a-ngropat melancolia !

Văleu, că-mi fuse bobocel de floare,
Văleu, pe chipu-i, vai, cum mîrlănia
Văleu, năvalnic curse-n ea, cum oare ?

Poemul e o anaforă de văietături repetate *(Oimè !)* în fruntea celor 14 versuri, asemănătoare unui bocet popular cu o insistentă și obsesivă amărăciune, eliberată, oarecum, în imprecația ultimelor două versuri.

„Oimè il su'viso" constituie, pentru C. Steiner, un racord la versul lui Petrarca : *„Oimè il bel viso"*... din sonetul 1, care „prin structura lui, se aseamănă mult cu acesta, cel puțin în prima lui parte".

Corespunzînd direct acestui sonet, însuși Cecco purcede la un exercițiu de stil mai evoluat și se vaită într-un langaj urbanizat, în care umorul negru e pigmentat cu o anumită impertinență și o vulgară insinuare (sonetul XC) :

În grea melancolie-s veșnic io,
Nemaiaflînd al veseliei drum !
De ce-ntratîta-i scris să mă consum ?
Poți să m-ajuți, Cutare ? Spune-mi-o !

De-ai ști cîtă nevoie am, oho,
De-ți stă-n putință, fă-o chiar acum :
Căci mii de morți pe zi le-ndur, duium ! —
Te-mbună, soarta-mi consolează-mi-o !

Cum nu-mi doresc asemenea deces,
Pe cinstea mea-ți cer sfatul, căci aș vrea
Ca să mă-ntorn de unde am purces !

Fă-mi mie asta, tare rogu-te !
Căci gîndul ăsta mi-i o caznă grea
Și numa-ntr-o căinare-o duc : — Oimè !

Scanned with OKEN Scanner

Cercetătorul Steiner, neluînd, parcă, în seamă cît de mucalit și subterfug se dovedește Cecco în expresiile sale mascate, presupune că acest sonet a fost scris în exil (poate după versul 11 citit ad litteram). Ni se atrage, de asemenea, atenția că este un sonet cu rime truncheate și parțial compuse, folosindu-se un artificiu prin care, pentru a se păstra măsura, trebuie să se modifice accentul cuvîntului compus. Acest procedeu era în uzanța versificatorilor și poeților din epocă, fiind folosit și de Dante, în diverse ocazii.

Dealtfel, chiar poezia modernă contemporană, cu caracter neoclasicist, folosește oportun deosebite procedee de acest fel, exersîndu-se virtuozitatea și strălucirea limbii.

Referitor la cel din urmă vers, Steiner face o trimitere semnificativă spre Dante — Infernul, XXVIII, 123. Ne-am deplasat la fața locului și am detașat terțina 121—123, în redarea admirabilă a regretatului nostru prieten George Buznea :

Ci trunchiul capu-n mîini știa să-l ție
De păr în sus, ca pe-o lanternă care
Cu ochi de om striga spre noi : „Vai, mie !“

Cîntul acesta din *Infernul* se referă la cercul al optulea, bolgia a noua, în care intră semănătorii de vrajbă, de schisme și erezii, hăcuiți cu satîrul de către demoni, care le dezbină membrele, precum au dezmembrat și ei religiile, alianțele, marile prietenii, legăturile sfinte dintre părinți și copii, acest din urmă păcat sigmatizîndu-l și pe Cecco.

Duhul care își poartă propriul cap în mîini, fiindu-și propriul far, nenumit de către Dante, este foarte reprezentativ pentru memoria și evocarea lui Cecco :

„E quei mirava noi, e dicea : O me !“

Acea furie feroce proprie lui Angiolieri (*„S'i fosse foco, arderéi'l mondo“* — Son. XCVIII) a rămas în amintirea umanității ca o glumă cosmică, reactualizată, din păcate, ca un fatal memento atomic, dar spiritul marelui

poet, departe de a se irosi în moarte și în uitare, este eroul reîncarnat al unei proaspete epifanii.

Un temperament atît de tumultuos, răzvrătit împotriva lui însuși, cum și a întregei lumi, își amplifică în mod voluntar tortura exprimării sale, alegîndu-și dificila formă a sonetului și reușind, totuși, să probeze prezența unei strălucitoare elocințe. O vigoare toridă, plasmatică, pîlpîie vulcanic în creuzetele sonetelor sale, într-o alchimie de ev mediu și început de Renaștere. Contemporan și prieten al lui Dante, precursor, ca vîrstă, al marilor Boccaccio și Petrarca, Cecco Angiolieri își merită cu prisosință locul în constelația epocii sale și traducîndu-l pre limba românească, voi considera a-mi fi îndeplinit o îndatorire izvorîtă din dragoste și pioșenie față de un distins spirit, care nu le-a prea avut nici în cursul vieții, nici după moarte.

Ne raliem cu entuziasm acțiunii întreprinse abia la sfîrșitul secolului trecut (1874) de Alessandro D'Ancona și continuată de către alții critici, istorici și cercetători literari, întru dezcolbuirea și „reîmprospătarea faimei" primului mare sonetist, aceasta nu numai pentru a nu ne învăpăia blestemul implacabil al *Anticristului,* ci și pentru eterna tihnă a *fratelui* Cecco Angiolieri.

PETRARCA ŞI PETRARCHISMUL

Scanned with OKEN Scanner

PETRARCA ȘI PETRARCHISMUL

Cei ce l-au audiat cîndva la cursuri sau îl „cunosc" pe George Călinescu prin lectură și studiu își vor aminti cu plăcere apetitul ludic al său și predilecția paradoxului în expunerile sale incitante și stimulatoare, astfel încît ne vom reîntoarce oricînd la textul criticului cu o senzație stenică și juvenilă, ca-n anii studenției. Cultivarea paradoxului și a observației surprinzătoare nu erau, desigur, numai de dragul unor teribilisme sau al hazului universitar, ci urmăreau, prin efectul perplexității, revelarea unor intime fenomenologii ale vieții literare și operelor unor scriitori studiați în profunditate, precum Petrarca. Iată cum deschide unul dintre eseurile sale cele mai atractive prezentate la cursuri :

„Mai cunoscut decît Petrarca este «petrarchismul», o anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie, cît despre formă. Artificiul stilistic constă în antiteze cumulate pe spațiu mic, în repetarea unor elemente, în cifrarea cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufletești și în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet ,în enumerații, jocuri de cuvinte"...

Avalanșa „petrarchismului", declanșată de sunetul pregnant al sonetului elaborat de Petrarca, își va amplifica ecourile grandioase mai întîi în literatura italică și apoi în celelalte contingențe europene.

Forța atomică a „antitezelor cumulate pe spațiu mic", înțelegînd prin aceasta, firește, energetica novatoare a

Scanned with OKEN Scanner

Sonetului, este atribuită următoarei formule : „*Punctele cardinale obișnuite ale antiteticei petrarchiene sînt aurul, zăpada, focul, gerul, cu respectivele variante*“.

Simplitatea opțiunii petrarchiste, senzorială și fizică în primul rînd, este abordabilă oricui, dar ea se impune prin anumite „procedee“ de expozitare studiată, cu efecte sigure de prețiozitate extatică și luminiscență de intim laborator.

În acest sens, aserțiunea călinesciană se exprimă răspicat : „*Oricîtă prețiozitate s-ar admite, nu încape îndoială că poetul nu mînuiește abstracții. Situația paradoxală a unui trandafir de iunie, presupus de seră, aruncat pe zăpadă, încîntă. Petrarca duce mai departe experiența și cu alte materii prețioase și fiind vorba de contrastul între păr, ochi și obraji, are ideea de a expune aur și topaze pe zăpadă și asta în lumina soarelui : Coamele blonde și ochii / Înving aurul și topazele puse pe zăpadă*“.

Făcînd aprecieri asupra celei care aprinse flacăra iubirii petrarchiste și a întreținut-o vie de-a lungul acestui „roman sentimental posibil și complet“, Călinescu sesizează și subliniază poziția specială a lui Petrarca, situat ca un veritabil Ianus între două lumi cu zările întrepătrunse :

„*Făptura Laurei făcea din Petrarca, după cum s-a și observat, un om de Renaștere. Laura e o femeie vie sub regimul Venerei, puțin poleită și aureolată în maniera medievală. Anatomia ei e normală, fără diformitățile primitivilor. Canonul uman al lui Petrarca este statuia antică. Închipuindu-se împietrit de apropierea Laurei, el se vede o statuie «o di diamante, o d'un bel marmo bianco, o d'un diaspro» și pe Laura însăși o vede, nudă, la marginea rîului sprijinindu-se statuar de un trunchi în funcție de coloană*“.

Termenii comparativi nu implică dificultăți asociative și prin simplitatea lor, deși cu tendința de hiperbolizare și eternizare a momentului, au mai degrabă caracterul unei efigii cu desenul precis, adecvat unor asemenea versuri din celebra canzone citată „Chiare fresche e dolci acque“ : „*Din ramuri se scutura / (Dulce mi-e amintirea) / O ploaie de flori în poale-i / Și ea ședea / Smerită într-atîta glorie / Acoperită de minunatul nimb*“.

Scanned with OKEN Scanner

Apariția edenică a Laurei și „împietrirea închipuită“ a lui Petrarca, la vederea ei, dă naștere la o scenă analogă cu privirea vinovată a lui Orfeu în Infern către Euridice, consemnarea supremei bucurii supusă interdicției.

Smerenia ei glorioasă „acoperită de minunatul nimb“ va bate multă monedă lirică și afectivă, sublima imagine devenind medalionul tuturor îndrăgostiților torturați de voluptatea regretului în pofida unor sentimente statornice. După cum Francesco De Sanctis îl numise „ilustrul bolnav“, G. Călinescu îl consideră pe Petrarca drept suferind „*de o neurastenie savant cultivată, avînd artisticește plăcerea de a fi trist*“, durerile sale fiind „*ca fîntînile din Roma și Lațiu*“ adică „*dispuse geometric de arhitect și în jocuri dinainte calculate*“, ceea ce îl determină să conchidă acest portret spiritual printr-o paralelă grandilocventă : „*Petrarca e un Bernini pentru tumultele lui interioare, un om care știe să plîngă spectaculos*“.

Întrebîndu-se cărui fapt se datorește „*reputația universală a lui Petrarca*“, profesorul consideră drept motiv esențial faptul că Laura nu reprezintă o anumită vîrstă a femeii, ci eternul feminin în ipostazele sale cele mai diverse, după cum nici îndrăgostitul nu se cantonează într-o vîrstă anume, ci, s-a văzut, își duce „*cîntecul erotic pe pragul senilității*“, astfel încît :

„*Dragostea devine, prin Petrarca, un bun comun și Canzonierul o psaltire amoroasă accesibilă și femeii coapte și bărbatului în etate. Ba chiar confuzia dintre sentimentul de insatisfacție sentimentală și zădărnicie e făcută să placă vîrstnicului cititor al Bibliei. Pendularea între amor și religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieșit din Evul Mediu*“.

Referindu-se la mentalitatea contemporană a tineretului nostru studios și la modul cum se recepționează, astăzi, poezia petrarchistă, criticul se arată ritos, deși oarecum deconcertat, în concluzia finală :

„*Petrarca, într-un cuvînt, este, azi, un poet de dragoste al bătrînilor, agasant pentru tineri, cărora tonul lui, de departe, le pare bisericesc*“.

Scanned with OKEN Scanner

Prin acel „de departe", Călinescu lasă, totuși, oricărui june cercetător, hotărît să se apropie de galaxia petrarchistă, speranța că, dincolo de naftalina arhivelor și carii anticariatului, va regăsi o lume de impresii ce merită a fi reîmprospătate.

Într-adevăr, Petrarca, cel pe care Francesco De Sanctis îl considera „primul artist al Italiei" despică un uriaș defileu în noua literatură italiană și europeană, antrenînd prin gherdapurile sonetului său un puternic și amplu torent al monadelor deslănțuite și giganticul curent al imitatorilor tinde să inunde lumile cu isprăvile nenumăraților „ucenici vrăjitori", care se vor exersa în arta „sonetării", după modelul petrarchist, deși mulți dintre ei vor renega filiera, considerîndu-se chiar potrivnici ei. Reacții mai importante împotriva acestui curent, care, de fapt, îi orientase și-i situase în fruntea Renașterii din propriile țări, au manifestat, de pildă, pleiadiștii francezi, iar în Anglia — Sir Philip Sydney, pe care literații englezi l-au afiliat chiar ca pe un „Petrarca" al lor!

Pe lîngă epigonismul petrarchist și desigur ca o reacție formală asupra sonetului regular și ordonat — deși el își dovedise din plin virtuțile pitagoreice, echilibrul lui aritmetic și cristalizat în simetrii eflorescente — se stîrnește o întreagă invazie de teoreticieni și novatori ai Sonetului, pe care îl supun unui veritabil pat al lui Procust, lungindu-l cu cometoase coade, ori scurtîndu-l arbitrar, îndepărtîndu-se la bunul plac de forma tradițională numită „simplex" și tinzînd spre complicațiile și bizareriile unor așa numite sonete — „duplex".

Toate acele intervenții „ameliorative" și „chirurgicale" în structura Sonetului abia închegat și viabil — proliferînd, în schimb, formalismul înșelat și confecția teribilistă, precum și dificultatea artificioasă de genul șaradelor, al sonetelor retrograde și ermetice — au fost cumulate de către judele și poetul din Padova *Antonio da Tempo* în tratatul său de poetică (scris în limba latină pe la 1332, dar tipărit abia în 1509):

„*Summa artis rhitmici vulgaris dictaminis*" (Rezumat al artei ritmice de compunere în limba comună), în care se susținea, totdeodată, necesitatea folosirii limbii italiene

în poezie, pentru aplicabilitățile ei la rafinamentul stilistic.

De bună seamă că acel caleidoscop neliniștit și veșnic combinatoriu al formelor Sonetului preconiza, prin experimentalele sale varietăți, o epocă de proteică proliferare a barocului, prin repetatele abateri și îndepărtări de la matrița devenită clasică.

Dispersia tehnicistă însufleţea mai ales pe cei care urmăreau, cu orice preţ, originalitatea sau extravaganța, dar mare parte dintre sonetiști erau fideli cumpătatului joc petrarchist, chiar fără a fi declarați poeți. Moda cuprinsese toate categoriile sociale, de la goliarzi la călugări și înalți prelați, de la pictori și sculptori pînă la principi, curteni și curtezane, ca să nu mai vorbim de faptul că Sonetul fusese aservit unui răspîndit gen epistolar.

Folosirea sonetului în corespondențe n-avea întotdeauna gratuitatea afectivă sau meditativă de tip petrarchist, iar aspectul encomiastic și abilitatea panegiristă urmăreau adesea un anume profit, ca în cazul mult discutatului Pietro Aretino (1492—1556). Acesta îi trimite, spre exemplu, lui Giulio III, la urcarea lui pe tronul papal, în 1550, un sonet pentru care a fost deîndată plătit cu 100 de scuzi de aur, mai primind și oarecari venituri periodice prin numirea lui drept cavaler al Sfîntului Petru.

Dealtfel Aretino, care debutase în 1512 prin „Opera Nova“ — o culegere de anecdote, glume și versuri petrarchizante — nu își folosise totdeauna cu oportunitate harul *sonetării,* ba chiar uneori avusese de tras unele ponoase, precum în 1524, cînd e silit să părăsească Roma pentru o bucată de timp, deoarece compusese 16 sonete licențioase, inspirate de gravurile obscene ale pictorului Giulio Romano. Considerate sonete fără perdea, acele *Sonetti lussuriosi* care depășeau limitele decenței ultime și incitau la scandal, deși i-au atras unele adversități, constituiau, totuși, pentru lipsa de scrupul a lui Aretino, un nou mijloc de a-și lărgi experimentul literar dar și faima lui cu desăvîrșire orgolioasă.

Celebrele sale scrisori volante, publicate la Veneția, care aveau să instaureze, de fapt, jurnalismul combatant și politic, impunînd ca genuri noi de publicitate pamfletul și reportajul, diatriba și panegiricul stipendiat, odată cu

Scanned with OKEN Scanner

apariția apreciatelor „*Regionamenti*“ (Convorbiri) între 1534—36 și acelor „*Lettere*“ (Scrisori) din 1538, toate aceste acțiuni de notorietate și forță publică instaurau, într-adevăr, spiritul agitatoric și plin de curiozitate al opiniunii publice, hiperbolizînd umbra lui Aretino pe care Ariosto îl va numi „biciul principilor“ și „divinul“, în epopeea sa „Orlando furioso“.

Activitatea de veritabil condotier al literelor italiene avea să-i consolideze lui Aretino celebritatea sa în epocă, primind, pe lîngă numeroase titluri și însemne onorifice — precum colanul de aur în valoare de 600 scuzi, de la regele Francisc al II-lea al Franței, în 1533 — și o seamă de pensii anuale : 200 scuzi, de la Carol Quintul, 400 scuzi, de la Francisc I, regele Franței, fără să mai socotească pe cele de mai mică valoare, primite de la diverși principi și seniori, printre care marchizul del Vosto și ducele de Urbino.

De remarcat faptul că în multe din „Scrisorile“ sale, sonetele lui Aretino cu adresă directă vin adesea în front și din abundență să coloreze stilistic „articolele“ sale.

Într-unul din acele sonete hiperbolizante și declarative încearcă un autoportret, pe care îl lasă apoi în priceperea prietenului său Tițian, pictorul, procedînd astfel :

„Homer, ia-ți laurii și tu, Cezare : / Nu-s împăratul și nu sînt poetul, / Nu plăsmuiesc prin harul dat... Secretul / E că susțin dreptatea sus și tare. // Sînt Aretino, bici pe îngîmfare / Și adevărului îi sînt profetul / Cei virtuoși privească-mă-n portretul / Lui Tițian, admire-i arta mare ! // Iar cela care-și ia drept idol viciul / Coboare-și ochii să nu le văd saltul, / Că și-n portret pricep și tai ca briciul“. (trad. C. D. Zeletin : „Sonetul italian“).

Portretul critic al lui Francesco de Sanctis din „*Storia della Letteratura italiana*“ i-ar fi dat, cu siguranță, satisfacție acelui spirit impetuos, prin următoarea caracterizare de sinteză :

„*Cine a fost, deci, acest Pietro, adulat de femei, temut de potrivnici, proslăvit de scriitori, atît de popular, sărutat de către papă și care călărea alături de Carol al V-lea ? A fost conștiința și imaginea veacului său. Iar veacul său a făcut din el un om mare*“.

În studiul „*Un processo a Pietro Aretino*“ datorat criticului italian Arturo Graf, misterul acelei seducătoare notorietăți este risipit și clarificat printr-o aprofundată incizie în epoca și istoria respectivă :

„*Un lucru nou se născuse pe lume. Francisc I care-l solicita să stea lîngă el, Carol Quintul care-l punea să călărească alături, Iuliu III care-l sărută pe obraz, toți ceilalți care-l copleșesc cu daruri și onoruri, nu se închină, la drept vorbind, înaintea lui Aretino, ci înaintea unui anume lucru, care nu poartă încă un nume dar care-și face simțită forța. Și ce este acest lucru ? Nu e altceva decît cuvîntul liber, care, fixat și multiplicat prin tipar, aleargă prin lume, împrăștie noutățile, creează publicitatea și judecățile, stimulează inimile și mințile, creează opinia publică, se face lozincă, se face doctrină, provoacă discuțiile rodnice, pregătește reînnoirile. Principii simt în mod confuz că a ieșit din mijlocul oamenilor o putere nouă, care poate răsturna tronurile, și sfărîma sceptrele și cad la învoială cu ea, caută să și-o facă prietenă. În Aretino recunosc pe reprezentantul ei, trist reprezentant, nu zic altfel, dar primul.*“

Nu este, însă, deloc lipsit de interes însuși punctul de vedere al lui Aretino care, într-una din vestitele sale „scrisori“ adunate într-o primă carte, deși arborează o ținută emfatică și autoelogioasă, precizează o stare de fapt reală :

„*Am scris ceea ce am scris de dragul virtuții a cărei glorie era întunecată de avariția stăpînitorilor. Înainte să încep eu a le sfîșia faima, virtuoșii cerșeau cinstitele înlesniri ale vieții și dacă vreunul ajungea să se pună la adăpost de chinurile nevoii, căpăta aceasta ca măscărici, iar nu ca un om de merit. Dar pana mea, armată cu spaimele ei, a făcut ca seniorii, reculegîndu-se, să adune inteligențele frumoase cu o silită curtenie... Cei buni ar trebui, deci, să mă cinstească, pentru că eu pururea am militat cu sîngele meu pentru virtute și numai grație mie virtutea se îmbracă astăzi în brocart, bea în cupe de aur, se împodobește cu pietre scumpe, are colane, bani, călărește ca o regină, e servită ca o împărătească și adorată ca o zeiță ; și ar fi nedrept cel ce nu vrea să recunoască faptul că eu i-am redat vechea ei strălucire. Să păsească*

Scanned with OKEN Scanner

deci doctii pe căile ce le-au deschis brațele mele singure, dacă vor să nu le mai pese de intrigile și cursele seniorilor"...

Emanciparea intelectualilor și artiștilor prin apariția tiparului și zelul aretin întru libertatea cuvîntului sînt realități care au schimbat fața și mentalitatea întregei lumi. În ciuda faptului că Aretino neagă în diverse chipuri grandoarea socială, el nu face acest lucru în mod automat ci își îndreaptă polul său pozitiv spre adevărata valoare, cu același patos intransigent, afirmînd, într-un mod memorabil, că : „lumea are mulți regi dar un singur Michelangelo" !

Estet virtuos și cronicar plastic în adevăratul înțeles al cuvîntului, în privința poeziei pretindea ca ea să existe „în propria furie" a poetului, excluzînd pedanteria și falsitatea, exultînd impulsul intim.

În cunoscuta lui piesă *„La cortigiana"* (Comedia Curților), scrisă în 1525 și apărută într-o primă ediție, cu o nouă redactare în 1534, problemele literaturii contemporanilor săi sînt atinse cu ascuțitul său spirit critic, înveninat adesea, iar în replica unuia dintre personagii (Străinul) se ironizează avalanșa imitatorilor și comentatorilor petrarchizanți, ale căror volume lipsite de har și valoare proliferau îngrijorător :

„Pare-mi-se că e opera vreunui pedant quae pars est ; nu-i, oare, voia Domnului ca poeții să se înmulțească întocmai ca lutheranii ? Dacă pădurea de la Baccano ar fi numai de lauri, tot n-ar ajunge pentru încununarea răstignitorilor lui Petrarca, răstignitori care, în comentariile lor, îl pun pe acesta să spună lucruri pe care nici bătut cu frînghia nu le-ar fi spus. Ferice de Dante, care, cu vrăjitoriile lui, ține dobitoacele la respect, căci, la ora asta, ar fi și el pe cruce."

Printre scriitorii români care și-au propus să analizeze grandoarea și decadența Renașterii italiene, neuitînd să portretizeze nici pe condottierul de arme, nici pe cel de litere, fiind o permanentă sursă de informații inedite și date exacte, într-un stil de plăcut povestitor cu elegantă elocvență și argumentație pregnantă în cazul „proceselor" deliberate, remarc și voi cita cu evidentă satisfacție operele lui Constantin Antoniade (1880—1954).

Scanned with OKEN Scanner

În afară de evocările lui Pietro Aretino, Francesco Guicciardini și Benvenuto Cellini, Antoniade mai prezintă și alte figuri marcante din Cinquecento, principese, curteni și curtezane, dintre care detașează pe Beldassare Castiglione și Curtea de la Urbino, Isabela d'Este și Curtea de la Mantova sau pe curtezanele Imperia, Tullia de Aragon și Veronica Franco.

În interesul propriilor mele preocupări asupra petrarchismului și variatelor sale implicații în viața economică, socială și lirică pe care a impresionat-o acest puternic șuvoi renascentist, am recuperat din lucrările lui Antoniade cîteva sonete încărcate de patetism particular, deși platonismul și petrarchismul își păstrează amprenta de epocă.

Castiglione este, într-adevăr, omul care-și consacră întreaga lui viață și suflare unei singure opere : „Il Cortegiano" (Curteanul), cizelînd-o și alcătuind-o pînă în pragul morții.

Concepută ca un îndreptar de individualitate ideală, urmărind realizarea unui exemplar perfect din punctul de vedere umanist, această lucrare cu strădanie monumentală cată a elabora portretul-robot, am zice noi, al curteanului desăvîrșit, corespunzător unui cavaler integru, impregnat în totul de cultura și ideile epocii sale cele mai elevate.

Definind o elită spiritualizată, bizuindu-se pe idealurile și aspirațiile acelei vremi, Castiglione este profund conștient de efortul său conceptual, pîndit de anatema utopiei și alienării, justificîndu-se lucid într-una din scrisorile sale dedicatorii, arătînd că *„precum Platon descrie ideea republicii perfecte, Xenofon ideea regelui perfect și Cicero ideea oratorului perfect"* tot astfel a încercat și el să dea ideea curteanului desăvîrșit, nu așa cum este în realitate, ci așa cum *trebuie să fie*.

În puținele sale poeme, notate cînd și cînd, se atestă cugetul elegiac al gînditorului idealist, viziunea ruinelor Romei îi transmite fiorul efemerității, vanitatea operei și strădaniei umane. Graba de a trăi și lupta existențială, vremelnicia și truda individului sînt ca niște umbre ale obsesivului „timp" — noțiune care se repetă de patru ori în terținele sonetului pe care l-am transpus astfel :

Scanned with OKEN Scanner

Voi, ruine sacre, mîndrelor coline,
Al Romei nume-i scris pe-a voastră stîncă —
Relicve triste zac în taină-adîncă,
Spirite-alese, nobile destine !

Coloși, bolți, teatre, opere divine...
Triumfător cortej, mai freamăți, încă ?
Sînt toate-un pumn de colb ce-n vînt s-aruncă,
Iar vulgul tîmp defăimător s-aține !

Deși, prin timpuri, timpu-l mai sfidară
Faimoase operi, timpu-așa-ntr-o doară,
A măcinat și opere și nume !

Voi fi-mpăcat c-orice martiriu-mi capăt,
Căci, dacă timpul stinge-orice pe lume,
Tot timpul, ăstui chin, i-o pune capăt !

Poezia ruinelor Romei, evocate de Baldassar Castiglione (1478—1529), va fi preluată și amplificată într-un ciclu de sonete intitulat „*Antichitățile Romei*“ de către Joachim du Bellay, care, între 1553—58, însoțise la Roma pe vărul său, cardinalul Jean du Bellay, în misiune diplomatică pe lîngă curia papală. Atît „*Les Regrets*“ cît și „*Les Antiquités de Rome*“ au fost publicate la întoarcerea în Paris (1558).

Ținînd seama de faptul că sonetul cu numărul VII este, după cum reiese la confruntare, o veritabilă *traducere* a sonetului datorat lui Baldassar Castiglione, pe care l-am redat mai sus (în versiune românească), fapt pe care Joachim du Bellay îl tăinuiește chiar și în titlul lucrării („Prima carte din Antichitățile Romei, cuprinzînd o descriere generală a măreției sale și într-un fel deplîngerea năruirii ei, pe deasupra, un vis ori viziune pe aceeași temă, de același autor“ — 1558), se poate crede că acel sonet a constituit nucleul determinant al întregului ciclu, substanța germinativă a întregii lucrări, în așa fel încît „încadrarea“ sonetului respectiv devenise organică, sugerînd altoirea tematică.

Mentalitatea petrarchizării și voga neoplatoniciană nu erau, în epoca acelui Cinquecento, străine nici chiar

curtezanelor și dacă o *donna di palazzo* — replica feminină a curteanului desăvîrșit — nu trebuia să se dedea la jocuri și exerciții violente, ca mînuirea armelor, lupta dreaptă, călăria grea, nici să danseze cu mișcări prea vioaie, nici să folosească instrumente nepotrivite, ca toba sau trîmbița, era, în schimb, de dorit ca femeia să fie deopotrivă cu bărbatul, emancipîndu-se prin cunoașterea literaturii, muzicii, dansului și artei conversației, într-un registru temperat și discret. La toate acestea, femeile distinse trebuiau să mai adaoge, printr-un reflex permanentizat al imitării petrarchiste, arta de a soneta cu talent sentimentele agravate în maniera neoplatonică.

Ia naștere, astfel, o categorie de femei liberale, numite *„le cortegiane oneste"*, care împleteau, cu aleasă știință comportamentală, arta iubirii, arta de a fi agreabil, cu premizele culturii și creației literare.

Printre acestea, Tullia d'Aragona (1510—1556) ajunge poetesă cu reputație, publicînd în 1547 un volum de *Rime*, fiind totdeodată și autoarea unui vestit tratat de iubire, care purta titlul: *Dialog asupra infinității iubirii*, scris, deci, în maniera platonică.

Sonetul ei, considerat ca fiind cel mai cunoscut prin antologări, e dedicat tînărului nobil florentin Piero Mannuelli, de care s-a îndrăgostit temeinic tocmai cînd socotea că s-a eliberat de capriciile Amorului.

Iată transpunerea acelui sonet:

Ca oarba filomelă ce sburase
Spre verde crîng din sumbra-i colivie,
Întoarsă în superba armonie
A liberei cîntări și lumi voioase,

Scăpînd și eu dintr-a iubirii plase,
Îmi rîd de-oricare-nfrînt, torturi ce-nvie
De necrezutul chin ce-mi stinse mie,
D-atît amar, tot sufletul din oase!

D-abia fugii! (ah, steaua-mi blestemată!)
Dintr-al Ciprinei templu, despuiată
De vechea-mi faimă, pe-a trufiei cale,

Scanned with OKEN Scanner

Că-mi zise-Amor : ți-oi preschimba degrabă
Doru-ndărătnic : m-a făcut iar roabă,
Redîndu-mă-n surghiun virtuții tale !

Necesitatea de a se impune în notorietatea literară a epocii nu ținea întotdeauna de orgoliul și veleitățile curtezanelor, dar această recunoaștere scriitoricească a lor le ferea de eventuale umilități și afișări dureroase, fiind uneori obligate prin lege să poarte un semn distinct, precum Tullia la Florența — un văl pe cap, cu o dungă galbenă.

Intervențiile prietenilor puteau să le apere uneori de jignire, dar era preferabil, firește, să-ți ai propriul tău scut, consacrat prin exercitarea Sonetului !

O altă curtezană, Veronica Franco (1546—1591), a publicat o culegere de scrisori prin care deplînge propria ei viață și oferă sfaturi negative pentru neofitele ce-și doresc însușirea acestei profesiuni, îndemnîndu-le să-și aleagă altă cale.

De altfel, tot ea prezentase, încă din 1580, un memoriu către doge și Seniorie, inițiind fundarea unei case de adăpost pentru femeile pierdute. Nu se știe dacă la insistențele ei sau ale altor doamne de bine, dar un asemenea azil fusese înființat la Veneția pe-atunci.

Printre sonetele ei, unul e considerat ca mai frumos și concluziv asupra pioșeniei și tentației morale plină de sinceritate, ce sălășluia în sufletul ei chinuit.

Transpunerea lui sună așa :

Plecați, perfide gînduri, de la mine,
Dorinți hulpave, patimi ce se-ncheagă,
Plecați suspine-aprinse-n cruntă șagă,
Cu tot cortegiul caznelor depline !

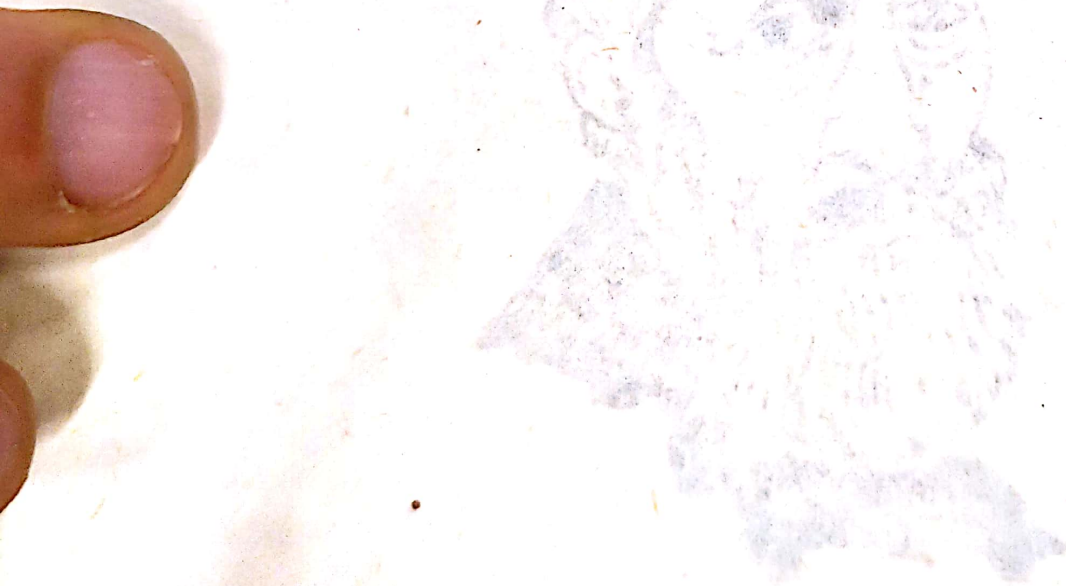
Plecați, dulci amintiri, cătuși meschine,
De care al meu suflet se dezleagă —
Sub frîul rațiunii, viața-ntreagă
Spre libertatea cea dintîi revine !

O, suflet pur, cîți nori te-nvolburară !
Dezleagă-te odată de tot chinul,
Să-ți poarte gîndul Domnul tău, divinul

Scanned with OKEN Scanner

Silește-ți soarta a-ți urma de-acum,
Și sfarmă-ți lanțul, liber, vesel iară,
Și-ndreaptă-ți pașii p-un mai sigur drum !

Viața curtezanelor a fost mai totdeauna scurtă și au avut un sfîrșit mai adesea discret și învăluit în uitare, dar unele dintre operele lor literare sau măcar cîte un sonet rătăcit păstrează încă acel licăr spiritual al frumuseții vetuste, dar nepieritoare.



Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO – MAGISTRUL SONETULUI

Scanned with OKEN Scanner

MICHELANGELO — MAGISTRUL SONETULUI

Marele curent european al petrarchismului a angrenat cu sine o avalanșă potopitoare de epigoni și imitatori de toate categoriile, cu producții din cele mai diverse, de o valoare adesea îndoielnică, sau lamentabilă, iar unii dintre cei mai dotați cu adevărat au încercat zadarnic să se abată în contra diluviului și să-și dezică filiația, dintr-un orgoliu lesne de înțeles, dar abia că acea reacție antipetrarchistă evidenția mai pregnant vastitatea „flagelului liric" manifestat prin „erupția" sonetului și virulența unei asemenea „epidemii".

Abia în Renașterea italiană tîrzie, odată cu apariția titanului Michelangelo Buonarroti (1475—1564), pe aproape întinderea unui secol, asistăm la zbuciumul creator, cu totul ieșit din comun, al acestui geniu plurivalent, care, pe lîngă artele majore (sculptura, arhitectura, pictura) mai posedă și tainele gîndirii poetice, practicînd cizelura sonetului meditativ la scara monumentalelor sale opere.

Influența petrarchistă se poate rezuma în cazul său la următoarele puncte : cadrul tematic (iubirea), caracterul confesiv și reflexivitatea permanentă, formele literare abordate în epocă, între care, cu prioritate și desăvîrșită măiestrie, Sonetul.

Temperamental, prin zbucium, aspirații și tenacitate trudnică, Michelangelo este mai apropiat tumultuosului

Dante, fiind învălurit, ca și el, cu o aură tragică și bîntuit de o permanentă voluptate a suferinței.

Medievala „gîlceavă dintre trup și suflet“ își găsește un teren propice în cugetul michelangelesc, conflictualitate reflectată în toată opera lui pe coordonatele efemer — durabil, nimicnic — monumental etern, sub zodia unei continue spaime și strădanii de mîntuire, contaminate de sentimentul religios.

Consumînd realitatea concretă cu patosul unui autentic romantic, căruia îi sînt proprii toate exteriorizările umane, de la hohot sarcastic pînă la decătușarea lacrimală, Michelangelo își sculptează gîndurile în materialul îndărătnic al lexicului cu tenacitatea deprinsă la mînuirea boceardei și daltei.

Cele mai multe din sonetele sale sau fragmentele, asemănătoare „Sclavilor“ săi încă neeliberați din sterilul marmorei, au structura contorsionată și fenomenologică a bombelor vulcanice, evocînd intensele revolte și arderi ale materiei, căutîndu-și formele adecvate.

Pe bună dreptate și cu o elevată intuiție, contemporanul său Francesco Berni (1497—1535), continuator al stilului burlesc al lui Cecco Angiolieri, avea să-i ironizeze pe năvalnicii versificatori și lamentabili petrarchiști sau penibili dolcestilnovișți, precum și pe veninoșii rimeuri de tipul lui Pietro Aretino, atrăgîndu-le tuturor atenția asupra măreției lui Michelangelo, care, în timp ce ei îndrugă vrute și nevrute, urmărește acurateța și forța cuvîntului : „Ei dice cose, e voi dice parole“.

Palavrageala petrarchizantă și puzderia rimatorilor manierișți primesc invitația să tacă în fața celui care are ceva de spus, în fața celui care „spune lucruri“, adică adevăruri esențiale, pe care Berni e gata să le certifice ca fiind din însăși substanța lui Platon.

Paradoxul unei asemenea „tăceri grăitoare“ nu era numai o figură de stil care plutea în atmosfera epocii respective, ci el impunea o stare acută de necesitate a contenirii zumzetului petrarchist, imprimarea unui tonus novator de reculegere și evlavioasă confesie, aprofundîndu-se contrastele și amplificînd aspirațiile.

Probabil că la o astfel de necesitate se va referi însuși Michelangelo, atunci cînd, după cum înregistrează

Scanned with OKEN Scanner

și Giorgio Vasari în portretul acestuia, îi va adresa unui „autor rămas necunoscut“ indicația de a nu-l trezi și de a vorbi încet.

„Autorul necunoscut“ este, de fapt, Giovan Battista Strozzi cel Bătrîn, care, văzînd celebra *Noapte* — „statuie nu rară ci unică“, după aprecierea lui Vasari — comite un catren elogios, atenționînd privitorii :

Noaptea, ce-n somnu-i dulce-o vezi ce sfîntă-i,
În acest stei de-un înger fu sculptată
Și fiindcă doarme e, deci, vie, iată,
Deșteapt-o, de nu crezi și-apoi cuvîntă-i !

Michelangelo, substituindu-se Nopții, răspunse printr-un spiritual catren epigramatic :

Plăcut mi-i somnul, să fiu piatră-n veci,
Cît timp, prin jur, hoții, rușini și-au clica,
Ferice-s să nu văd, n-aud nimica :
Nu mă trezi ; vorbește-n șoaptă, deci !

Pomenind aici despre „tăcerea“ și liniștea pe care o invoca Noaptea michelangelică, ne vom aminti și despre o altă ipostază a tăcerii, de data aceasta nevrednică și de neînțeles, în privința prestigiului literar și apariției sale în primul plan al liricii din Cinquecento (așa cum contemporani, ca Berni, au celebrat-o !), Michelangelo-Poetul fiind, pentru multă vreme, nedreptățit și uitat, chiar de către istorici și critici literari renumiți, precum Francesco de Sanctis și Benedetto Croce.

În pofida faptului că au rămas, de-a lungul întregii sale vieți, numeroase cantone, octave, terține și mai ales sonete, aproximativ 300 de lucrări, finite sau lăsate în stadiul de bruion, poeziile lui Michelangelo au mai avut de suferit și afrontul necugetat al nepotului său omonim, care, fiind el însuși poet, și-a permis să revizuiască și să restructureze pe ici pe colo, prin părțile esențiale, versurile rămase, publicîndu-le, astfel rafistolate, în 1623, pentru ca, abia în 1863, Cesare Guasti să publice originalele, iar în 1897, sub îngrijirea lui Karl Frey, să apară însfîrșit o ediție științifică.

Scanned with OKEN Scanner

Iată dar, că o îndelungă „tăcere" seculară și o somnolentă Noapte au priveghiat asupra copleșitoarei opere literare a lui Michelangelo, despre care nu s-a mai vorbit nici măcar încet, cum îi pretindea lui Strozzi.

Alegoria *Nopții*, din grupul celor patru figuri (împreună cu *Ziua*, *Aurora* și *Amurgul*, străjuie mormintele familiei de Medici, la Florența) este întruchipată printr-o femeie trupeșă, extenuată și somnolentă, după cum s-a văzut și din cele două catrene confruntate mai sus, dar această plasticizare tematică va fi reluată obsesiv și în unele sonete, ca de pildă, în sonetul cu nr. 102, pe care l-am transpus astfel :

O, noapte, deși neagră ești, mi-ești dragă
Că-n orice lucru-aduci o tihnă sfîntă ;
Drept vede și-nțelege cin'te cîntă,
Cin' te slăvește e cu mintea-ntreagă.

Retezi, plivești tot ce-i gîndire vagă ;
Răcoarea umbrei liniștea mi-o-ncîntă
Și-adesea-n vis, din treapta mea măruntă
Mă-nalți la cea mai naltă, dîndu-mi vlagă !

O, umbră-a morții, care-acoperi, dură,
Toată tristețea, inimii dușmană,
Tu, cea din urmă șansă, blînd remediu,

Tu-i vindeci cărnii noastre orice rană,
Zvînți lacrima, sfărmi trudnicul asediu,
Stingi bunăstării-orice plictis sau ură !

Filologul Karl Frey, cel cu ediția critică, situa unul dintre sonetele adresate Nopții (101) printre cele mai puternice realizări ale lui Michelangelo. Sonetul de mai sus, cu aceeași tematică, s-a bucurat îndeosebi și de atenția traducătorilor români, printre care au fost atrași Eugeniu Speranția, Ștefan Augustin Doinaș, C. D. Zeletin și regretata Eta Boeriu.

Unele dintre sonetele lui Michelangelo par șfichiuite dintr-un străfulger de penel sau de stil, întocmai ca desenele sale și destăinuie virtuozitatea portretistului rafi-

Scanned with OKEN Scanner

nat, întovărășită de o gestică nervoasă și exultantă, deopotrivă de lucidă și atentă la efectul plasticității.

Remarcabil prin grația lui botticelliană, redau aici un Sonet-Portret (datat la 24 decembrie 1507), de un decorativism nuanțat și juvenil, dar pîlpîind vital impulsul stimulator al unei mocnite patimi :

Ce bucuroasă arde-n curcubee
Prin părul blond ghirlanda-mpleticită
Și una-ntr-alta buclele-i palpită
Spre frunte, cel dintîi sărut să-i dee !

Ce bucuroasă-i vesta ce-i deschee,
Sau strînge sînul, clipă de clipită,
Fileul de-aur cată să-i trimită
Spre gît și-nspre obraz cîte-o scîntee !

Dar panglica-i, pe drept, cea mai felice :
Împestrițată-n aur, pieptu-i pradă,
Poftind în strîmta-i chingă să-l înhațe,

Iar cingătoarea care, ferm, se-nnoadă,
Parc-ar grăi : în veci voi strînge-aice !
Dar ce-ar mai face-atunci a mele brațe ?

Podoaba capilară amintește preocuparea petrarchistă, dar și voluptatea fluentă a coafurilor davinciene, sonetul înmănunchind laolaltă virtuțile poetului ca și pe ale pictorului.

Ne amintim, însă, acel *sonet cu coadă* (executat în stilul burlesc al adulatorului său Francesco Berni), pe care-l adresează lui Giovanni da Pistoia, alt susținător al său, prin care îl vedem pe Michelangelo dezicîndu-se de harul picturii !

Acel sonet sună, transpus, astfel :

Ce gușă-mi face truda asta mie,
Ca mîțelor lombarde cînd s-adapă
Ori d-altor baștini cu sălcie apă,
De-mi umflă-o burtă tocmai sub bărbie !

Cu barba-n cer și mintea-n bagdadie,
Cu-un piept de zgripțor, cînd penelu-mi scapă,
Stropșită-i a obrazului otreapă,
Cum numai dușumeaua să mai fie !

S-afundă șoldu-n golul vintrei sparte,
Cocoașă-mi saltă buca, totodată,
Iar pașii-mi orbi bălăbănesc în van.

Din față, scoarța pielii-ntinsă-i foarte,
Din spate-i încrețită și umflată ;
De-s încordat ca arcul sorian !

Înșelător și stran
Curg judecăți prin năucita-mi poartă
Și-aiurea flinta minții glonții-și poartă !

Pictura mea moartă !
Tu, de-mi mai ții Giovanni-onoarea-mi sus !
Nu-s la vad bun, cum io nici pictor nu-s !

Sonetul acesta a fost mărturisit între anii 1508—1510, pe cînd picta fresca vestitei Capele Sixtine, în condiții chinuitoare și cu mijloace total incomode, convertit la o meserie care nu-i convenea, considerîndu-se în primul rînd sculptor, renegînd în chipul acesta arta picturii. Dar secolele ce i-au urmat i-au contrazis din plin dureroasa aserțiune, consacrîndu-i în ochii întregii lumi capodopera.

Complexitatea spiritualității michelangelice se vădește de-a lungul vieții și creației acestuia în tot ceea ce întreprinde, iar în suita *Rimelor* sale deosebim trei nimburi luminoase care-i focalizează puternicele iradiații, izvorîte din profundul sentiment al iubirii : *Vittoria Colonna,* simbolul nobleții și desăvîrșirii feminine absolute, *Tommaso dei Cavalieri,* simbolul frumuseții „increate“ în tînărul și bărbătescul corp uman, declanșator al afectivității platonice, iar, mai apoi, *Divinitatea.*

În legătură cu Vittoria Colonna, ea însăși poetă de frunte și intelectuală strălucitoare a Renașterii, poetul reia tematic aspirațiile petrarchiste și stilnoviste către divini-

Scanned with OKEN Scanner

tate, prin mijlocirea frumuseții și spiritualității feminine eterne, într-un registru de mare tensiune și puritate.

Am transpus din ciclul acelor sonete pe cel mai solicitat și interpretabil sub aspectul mesajului său elevat :

De-aproape, din departe, ochii-ngînă
Frumosu-ți chip și-l văd cînd e s-apară,
Dar, Doamnă, făr' de ei, făptura-ți rară
N-o află pasul, brațul și-a mea mînă.

Ci sufletul și mintea, cîtă-i bună,
Numai prin ochi țintesc și-n slavă sboară
La naltu-ți har ; dar, c-orișicîtă pară,
Trupu-omenesc nu-i demn d-acea minună.

Biet muritor pecetluit în tină
Și făr'de aripi înger vrînd să fie,
Doar văzu-i hăruit cu-a ta lumină !

De-ai forță-n cer, ca-ntr-aste lumești lucruri,
Un singur ochi din trupu-ntreg fă-mi mie,
Ca nu cumva vro parte să nu-mi bucuri !

Voluptatea vizuală, prin organul senzorial al Ochiului, este harul de primă importanță al oricărui om, dar, cu atît mai intens, el se bucură de omagiul plasticienilor, ilustrîndu-mi spontan argumentația obsesivelor fresce de totemuri oculare țuculesciene, supremul elogiu liric fiind adus tocmai de către spiritualitatea cea mai penetrantă, aceea a vizionarului Michelangelo, confruntînd elogiul Nopții și al Somnului (sonetul 102) cu elogiul Ochiului (sonetul 166), consemnăm dinamismul și forța vitală, în spiritul Naturii cu ciclu binar, punctîndu-și sistolele spirituale pe impulsuri și decontractări, pe ritmate acțiuni și repauzări recuperatorii, reverberînd pulsațiile și mareele uraniene.

Rezultanta acestor polarități structurale este inclusă într-un sistem metaforic desăvîrșit, etalat în sonetul numerotat 59, dedicat lui Tommaso Cavalieri, sonet pe care Benedetto Varchi (1503—1565) îl considera „demn de orice bun filozof și exersat poet" iar istoricul literar Lud-

Scanned with OKEN Scanner

wig von Scheffer, în studiul său renascentist despre Michelangelo (1892), îl categorisea drept „cea mai frumoasă poezie din Italia secolului al XVI-lea“, pentru ca Lucian Blaga să ne atenționeze asupra lui într-o culegere de tălmăciri „Din lirica universală“ (1957).

Numitul sonet are, în transpunerea mea, următoarea echivalență :

Cu ochii tăi frumoși văd o lumină,
Pe care cu-ai mei, orbi, n-o pot vedea ;
Cu pașii tăi port o povară grea,
Pe care-ai mei, betegi, greu s-o susțină !

Cu-aripa ta făr'de penet, divină,
În slava ei mă-nalță Pronia,
Pălesc, cînd vrei, mă-nrumen, dac-ai vrea —
Ghețar în soare, rug sub ghiață-alpină !

Voința ta mi-e prompt imbold a toate,
Cu inima-ți tot gîndul meu pulsat e,
Din tandrul suflu-al tău nasc eu cuvinte.

Mă simt ca luna, soarelui ei pradă,
Pe care ochii-n cer n-au cum s-o vadă
Cît timp slăvitul soare n-o aprinde !

Traducerea acestui celebru sonet și a celui de mai înainte, dedicat Vittoriei Colonna, împreună cu un întreg grupaj de transpuneri michelangiolești, au fost prezentate de către mine, cîndva, cu aproximativ trei decenii în urmă, într-una din lucrările colocviale de la catedra de literatură comparată a umanistului Tudor Vianu, bucurîndu-se de o primire elogiativă din partea profesorului, asistenților și lectorilor săi, printre care Edgar Papu și Ion Frunzetti, precum și de un receptiv entuziasm studențesc. Acest colocviu, întîmplat într-o epocă de furibund proletcultism și în ciuda unui curent potrivnic, exercitat și prin prezența unor critici oficializați care aveau misiunea să bulverseze și să degradeze popularele cursuri și catedre ale lui Tudor Vianu și George Călinescu, manifestîndu-se turbulent și cu ocazia aceea, s-a

Scanned with OKEN Scanner

bucurat, totuși, de un deplin succes și într-un evident spirit umanist, atrăgîndu-mi pentru îndelungă vreme, începînd de atunci, simpatia și atenția regretatului mare profesor, care mi-a oferit cu generozitate consultări directe și chiar epistolare (vezi : Tudor Vianu „Corespondență“ — Ed. Minerva — 1970).

Am avut cinstea ca, dintre cele prezentate în primă traducere românească și interpretate, sonetul de mai sus (59) să fie recitat de către însuși profesorul nostru, cu vocea sa plăcut timbrată baritonal și cu intonații selective în materialitatea textuală, obiectivînd sintagme și sensuri, cu o profunditate aproape tactilă. Actoriceasca înclinație ar putea fi apreciată superficial de către cei care nu l-au cunoscut la cursuri, dar mărturiile filtrate prin rafinamentul evocărilor lui Edgar Papu, într-unul din interviurile sale, vin să precizeze esențialul :

„Aceasta s-a datorat unei extraordinare arte a lecturii, pe care și-o însușise. Nimeni nu știa să citească, fie și un singur rînd, ca Tudor Vianu. O lectură poate fi făcută *în suprafață,* pictural, sau *în volum,* sculptural. Tudor Vianu era un excelent lector sculptural. El știa să pipăie în trei dimensiuni cuvîntul, să-l proiecteze în relief și în adîncime, să-i atingă toate finețele cu care era dăltuit. În felul acesta a putut să descopere acele «rezerve» peste care noi trecem distrați“.

Din fericire, am avut parte de asemenea har și dăruire prietenească, pe care distinsul profesor le-a cultivat permanent în spiritul generației mele, generația devastată și sacrificată în mare parte ultimului război și nefastelor sale urmări.

Profunda simpatie și înțelegere a profesorului se mai datorau, poate, și faptului că însăși tinerețea generației sale fusese din destul afectată de catastrofele primului război mondial.

Pentru aceea, încă înainte de perioada studiilor sale „ca auditor ordinar“ de la Universitatea din Tübingen (1922—23), unde avea să-și confrunte însușirile sale distincte cu neo-umanismul schillerian, care împreuna patosul senzorial cu luciditatea rațiunii într-o nesecată sete de armonie, Tudor Vianu avea să-și dezvălure prețioasa vocație către comuniunea intelectuală și corespondența

Scanned with OKEN Scanner

afectivă, directivînd faptul estetic prin prizma neoplatoniciană, încă din primele sale creații poetice. Consider ca total relevantă poezia sa „Alter ego“, datată 1916, pe cînd era cadet într-o școală de artilerie, pe care o voi copia aici integral :

„Am rătăcit atîta timp prin stele / Și ne-ntrupat am fost atîta timp ; / Am străbătut atîtea țărmuri grele / Și-atîtea piscuri albe de Olimp... // Atît de mult am plîns cătîndu-mi firea / Și brațele-am întins atît de mult ; / Atît am cercetat nemărginirea / Și-atîtea șoapte-am stat ca să ascult... // Încît, înfrînt, eu m-am închis în mine, / Ca-n scoica lui mărgăritarul rar — / Dar după iarnă zilele-s senine — / Și se-arătă doritul marinar. // În suflet el purta o altă gemă / Și căuta minerul iscusit ; / Ne-am înfrățit pe-ngusta lui triremă / Și am pornit în largul nesfîrșit. // Și fericind lăuntrica comoară, / Plutind, noi am uitat că sîntem doi. / Aceiași ochi vedeam aceeași vară / Același cîntec se năștea în noi.“

Către sfîrșitul celui de al doilea război mondial, pe cînd eram, la rîndul meu, cadet într-o școală militară, gîndurile și compozițiile mele lirice coincideau în tonus și elan cu simțămîntele tînărului Vianu din poezia aceasta, preluîndu-le ca pe o ștafetă de generație, pe firul unui comun destin. Sentimentul prieteniei și necesitatea unei comuniuni libere în cadrul unei spiritualități umaniste, iată factorul comun al generațiilor noastre lirice, care se înscrie în reflexivitatea renascentistă a filonului neoplatonician, în strădania permanentă către complinire și desăvîrșire printr-un „alter ego“.

Decalcul unor juvenile stări paroxistice, similare celor pe care eu însumi le-am suportat, mi l-au oferit îndestulător textele „corespondențelor“ lui Tudor Vianu, precum se adresează lui Dan Barbilian într-o epistolă de bilanț (9 iulie 1922) :

„Așteptînd, am trăit între visul meu de ocnaș, de muncitor de noapte, luptînd cu lenea, cu frivolitatea, cu inerția spiritului, țipînd uneori înăbușit de durere și de oboseală și între evadările mele sumbre în nereguli grave... Și anii s-au lungit și s-au adunat și nu știu cînd o să termin și cînd voiu putea conta pe o armonie statornică“.

Scanned with OKEN Scanner

Această criză îndelungă în căutarea unei „armonii statornice“ ne-a încercat și pe noi și prelungite căutări și îndoieli ne-au marcat deopotrivă, reeditînd imaginea eruditului nostru dascăl din anii săi de contact publicitar : „Te asigur că ecoul cu care ai răspuns ultimelor mele tipărituri a lucrat în felul acesta și într-un chip cu atît mai prețios cu cît răspîndea un curent cald în marea de ghețuri pe care, de cîtva timp, o simt în jurul meu.“ Decupajul e dintr-o epistolă adresată lui Perpessicius, în 1935, prin care poziția obiectivă a scriitorului este astfel expusă : „Munca noastră are nevoie nu numai de înțelegere, dar și de iubire. Orice semn, care ne vestește că singurătatea noastră nu este desăvîrșită, ne îmbogățește cu forțe și hotărîri noi.“

Aceste principii n-au fost literă goală și sarbădă, ci ele au fost aplicate constructiv și plenar, cu atenționare și generozitate permanentă către cei tineri, sub zodia unui farmec stilistic de o claritate celestă și a copleșitoarei seducții către studiu, tentații faustiene care au mai apucat să vrăjească și pe ultimii exponenți ai generației mele.

Deși studiul nostru prezent se referă la poezia lui Michelangelo, mă bucur că pot profita de această fereastră autobiografică, orientată asupra anilor studențești și profesorilor mei umaniști, ca fiind eu însămi un ecou îndepărtat al unor cauze renascentiste.

Chiar și poezia de tinerețe a profesorului Vianu, transcrisă mai sus, în care unele stîngăcii trec neobservate față de exultanța clară și mesajul ei ferm, se încadrează acestei lucrări și subliniind ultimele trei versuri („Plutind, noi am uitat că sîntem doi. / Aceiași ochi vedeau aceeași vară / Același cîntec se năștea în noi“) vom sesiza trimiterea către duplicitatea platoniciană definită și codificată în superbul sonet michelangelic, numerotat 59.

Acel sonet, considerat pe drept cuvînt demn de a fi primul în ordinea poeziilor ce elogiază dragostea și prietenia inseparabile, perfecțiunea comuniunii spirituale umane, este datat 5 august 1532, fiind dedicat tot lui Tommaso Cavalieri, frumosul tînăr ce întruchipa prototipul desăvîrșit al Renașterii.

Scanned with OKEN Scanner

Transpunerea prezentată la colocviul catedrei de literatură comparată a fost reluată în timp și tratată cu numeroase variante, întrucît acel sonet e foarte dificil și se lasă cu greu reciclat altui lexic :

Cînd dorul cast, cînd pura pioșie,
Cînd șansa leagă-n doi virtuți egale,
Cînd soarta unu-ntr-altu-i zvîrle-n cale,
Cînd două inimi într-un tact se-mbie ;

Cînd unic duh i-ngeamănă-n vecie,
Cu-aripi împerecheate-n zări astrale ;
Cînd struna-ntinde-Amor săgeții sale
Și-n două piepturi geamăn foc sfîșie ;

Cînd îndeolaltă-s tandri-uitînd de sine,
Cu-același gust și pohtă dimpreună,
Cît unul cu-altu-același țel l-întrupă,

Cînd pot struni de mii de ori mai bine
Nodu-mpletit prin dragostea comună,
Ce țîfnă să-l mai sfarme ori să-l rupă ?!

Inexpugnabilul nod gordian al iubirii, pe care într-adevăr nu-l poate măcar secționa nici-o spadă macedonească, e singura înlănțuire voluntară și acceptabilă spiritualității umane, în consensul Naturii și armoniei universale.

Constituit ca o anaforă persuasivă și condițională (în traducerea românească, din inconveniente ritmice, conjuncția „dacă“ a fost înlocuită cu temporala „cînd“), sonetul acesta are un puternic tonus încrezător în iubire și-n temeinicia ei, dincolo de orice incidență capricioasă ori adversă.

„Mă veți ierta și nu veți arunca dispreț asupra inegalității dintre mine și dumneavoastră, nici nu veți dori ceea ce în mine nu se află : cel unic în toate nu-și află pereche în nimeni“ — astfel complinea Michelangelo, la cîteva luni după compunerea impecabilului sonet, o epistolă madrigalicească (Florența, 1 ianuarie 1533) către ace-

Scanned with OKEN Scanner

lași Tommaso Cavalieri, care, la rîndul lui se arătă „în întregime devotat", mărturisindu-și întregul atașament :

„Răspund dragostei dumneavoastră, v-o făgăduiesc : niciodată nu am iubit un om mai mult decît vă iubesc pe dumneavoastră, niciodată nu am rîvnit o prietenie mai mult ca prietenia dumneavoastră" (Roma, 1 ianuarie 1533).

Tommaso Cavalieri, el însuși un tînăr poet cu preocupări petrarchiste, va fi, timp de trei decenii, adică pînă în pragul morții, prietenul statornic al lui Michelangelo, în spiritul doctrinei platonice propulsate de umanistul florentin Ficino Marsilio (1433—1499) și de Magnificul Lorenzo de Medici (1449—1492). Lorenzo Magnificul, conducătorul Signoriei florentine, cel care fusese considerat un politician de geniu, poet de renume și generos mecenat, își exprimase cultura sa umanistă în filozoficul poem *Altercazine* (Disputa sau Confruntarea), prin care definea drept „binele suprem" acea iubire nobilă și platoniciană considerată esența universală. Ficino Marsilio fusese fondatorul „Academiei platonice" și concepțiile sale evoluaseră spre un sincretism filozofico-religios, considerînd ideile platonismului ca fiind la sorgintea mai îndepărtată a creștinismului. Ceea ce caracteriza în fond această Academie era simbioza conceptuală dintre spiritul antic și cel contemporan, dintre filozofia pioasă (pia philosofia) și religia doctă (docta religio).

Datorită însușirii acestei concepții, cît și influențelor emanate de Savonarola, și dragostea pentru Vittoria Colonna, cultul frumosului se transformă în evlavie și pocăință pioasă, iar lirica lui Michelangelo capătă în profunzime fiorul creștin, propriu rugăciunii, precum în următorul sonet, datat 1547 :

Arată-mi-Te, Doamne-n orice loc !
De-s ars de-o frumusețe muritoare,
Pîrjolu-acela stinge-l Tu ! Vultoare
Voi fi în jarul Tău ca-n vechiul foc !

Pe Tine, numai, Doamne, Te invoc,
Leac suferinței, trudei orbitoare,

Ci minte, patimi, palidă vigoare,
C-un proaspăt suflu fă-mi-le la loc !

La vreme, cheamă-mi sufletul divin
Din trupul meu bicisnic și surpat
Și soarta-n care l-ai încarcerat.

Cum, altfel, traiul să mi-l schimb puțin ?
Afar-de Tine-alt bine n-am aflat —
Doar Voia-Ți-naltă schimbă un destin !

După mărturiile lui Giorgio Vasari, Michelangelo își spărgea deseori blocurile de marmură cu lucrări începute sau le lăsa deoparte „fie din pricină că piatra avea în ea numeroase amestecuri prea tari, care făceau ca dalta să scoată scîntei, fie din pricină că geniul acestui om era atît de măreț încît nu se mulțumea niciodată cu ceea ce făcea ; oricare ar fi adevărul, numai puține dintre statuile făcute în vremea maturității sale sînt terminate, pe cele desăvîrșite întru totul lucrîndu-le în tinerețe".

Vasari adaogă : „Așa cum spunea el însuși, dacă ar fi fost după dorința sa, n-ar fi socotit gata decît foarte puține, ba chiar nici una, ca unul care ajunsese atît de departe cu arta și cu judecata încît dacă descoperea într-o statuie chiar și cea mai mică greșală, o lăsa în părăsire și pornea în grabă să se apuce de alt bloc ; el singur spunea adeseori că numai din această pricină făcuse atît de puține statui și picturi".

Situația aceasta nu era mult diferită nici pe șantierul liric al lui Michelangelo, numeroase din sonetele sale rămînînd neterminate, din pricina aceleiași cazne și scrupulozități în creație, fragmentele lor purtînd amprenta unei celeste mahii, din care s-au păstrat doar prăbușitele schelării și proiectile din arsenalul encelazilor.

Erau destui cei fermecați de geniul lui Michelangelo, dar și unii întocmai ca Pierro Ligorio, arhitectul papei Paul al IV-lea, care — „lucrînd la construcția bisericii San Pietro, îi făcea tot felul de noi necazuri lui Michelangelo, spunînd despre el că ar fi căzut în mintea copiilor."

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, chiar cînd împlinise optzeci și unu de ani, îi trimitea lui Vasari diverse sonete evlavioase prin care-i mărturisea amurgul său total, fiind un om sfîrșit și marcat cu pecetea morții, dar chiar și atunci gestul său era lucid și justificativ (așa cum în zilele noastre, se mai comporta și alt sonetist octogenar, Jorge Luis Borges) :

„E voia Domnului, Vasari, ca eu s-o duc de cîțiva ani numai în necazuri ; știu că îmi vei spune că sînt bătrîn și nebun, apucîndu-mă să mai fac și sonete ; cum însă mulți spun că am dat în mintea copiilor, am vrut să-mi fac doar meseria."

Mînios și dezgustat de ravagiile artei față de senectutea lui declarată, Michelangelo persevereză cu obstinație în preocuparea sa „ludică", trimițîndu-i lui Vasari, odată cu acel răvaș, următorul sonet :

Ajunsă-i, iată, cursa vieții mele
Prin hula mării, în fragila barcă,
Aci-n obștescul port, un' se descarcă
Și se socoată ăle bune-or rele.

O, fantazare dragă pîn'la stele,
Prin forța artei-idol, rege, parcă,
Și-n totul, vrînd-nevrînd, cînd omu-ncearcă,
Deși tot drumul lui plin de greșeli e !

Gîndiri de-amor, deșarte și voioase,
Ce-or deveni, cînd două morți 's-aproape ?
De una-s sigur, alta doru-mi duce.

Nici pensula nici dalta nu-s foloase
Simțirii-ntoarse sub divine pleoape
Cînd brațe-ntinse m-or cuprinde-n cruce.

Iubirea platonică, transfigurată în cea cristianică, prin cazna artei și jertfa de sine, imensul calvar al unei vieți de creație și dăruire, reprezintă etapele zguduitoare parcurse de Michelangelo, exponentul cel mai tulburător și titanic al Renașterii italiene.

El a fost înconjurat de dragostea unor distinși prieteni contemporani lui, care i-au apreciat geniul și monumen-

Scanned with OKEN Scanner

talitatea vizionară, recunoscîndu-i dimensiunile spirituale nefirești, așa cum Giorgio Vasari îl prezintă în grandioasa lucrare a sa despre viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți, în care, după propria-i afirmație, „în afară de cea a lui Michelangelo — nu scrisese viața nici unui alt artist în viață, chiar dacă era bătrîn".

Citindu-i lucrarea, Michelangelo își omagiază prietenul și elevul credincios, totdeodată primul său biograf, căruia îi servise multe documente și impresii personale, certificîndu-i nepieritoarea glorie alături de cei evocați, prin următorul sonet (nr. 277) :

Dacă, prin stil și prin culori, deolaltă,
Nălțat-ați arta-n slăvi, lîngă natură,
Răpind dintr-al ei farmec o frîntură,
Frumosu-i mai frumos spre noi tresaltă !

C-o mînă doctă, azi, porniriți altă
Lucrare și mai demnă, prin scriptură,
Dînd viață altor genii ce trecură,
Plinind triumfu-astfel, la treapta-i naltă.

Dar, dacă-n orice secol vechi descoperi,
Recunoscînd că-s moarte-acele operi
Întocmai cu-acei morți ce le creară,

În ciuda morții, vraja voastră-nvie
Și-n stinsele-amintiri renașteți iară,
Pășind olaltă întru veșnicie.

Mai mult decît un puternic și prietenesc omagiu adus lui Vasari, îl vom considera nu numai ca pe un venerabil „cuvînt înainte" propus cărții sale, dar ca pe un nemuritor elogiu adus *cuvîntului scris* pe frontispiciul Vieții, precum și ca pe o supremă Iubire într-o formă anume aleasă, cu magistrala-i virtute : Sonetul !

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH ASACHI"
IAȘI

Sfîrșitul părții întîi

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte 5
Perena Poèsis 9
Poèsis-Spaţiu conflictual 165
Cecco Angiolieri — Vestitorul Anticristului 223
Petrarca şi petrarchismul 287
Michelangelo — Magistrul Sonetului 305

Scanned with OKEN Scanner

Lector : MIRCEA CIOBANU
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut 1987. Bun de tipar 30.03.1987.
Format 16/54 × 84. Coli tipo 20,25.

Tiparul executat sub comanda
nr. 29 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner